

# **DOKTORI DISSZERTÁCIÓ**

LA FUNCIÓN DEL ENCIERRO Y LA POSICIÓN ‘ENTRE’  
EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DESPUÉS DE LOS AÑOS 50.  
DETRÁS DE LOS ESPACIOS DE JUAN CARLOS ONETTI Y JOSÉ DONOSO

•••

A BEZÁRTSÁG ÉS A KÖZTES TÉR SZEREPE  
AZ 50-ES ÉVEK UTÁNI SPANYOL-AMERIKAI ELBESZÉLŐ IRODALOMBAN.  
JUAN CARLOS ONETTI ÉS JOSÉ DONOSO TEREI MÖGÖTT

**ZOMBORY GABRIELLA**

2019

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM

BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

**Zombory Gabriella**

La función del encierro y la posición ‘entre’  
en la narrativa hispanoamericana después de los años 50.  
Detrás de los espacios de Juan Carlos Onetti y José Donoso

•••

A bezártság és a köztes tér szerepe  
az 50-es évek utáni spanyol-amerikai elbeszélő irodalomban.  
Juan Carlos Onetti és José Donoso terei mögött

**Irodalomtudományi Doktori Iskola,**

Dr. Lukács István PhD a Doktori Iskola vezetője

**„A kortárs latin-amerikai elbeszélő irodalom alkotásainak szövegvizsgálata”  
doktori program,**

Dr. Scholz László PhD a program vezetője

**A bizottság tagjai és tudományos fokozatuk:**

Elnök: Dr. Orosz Magdolna PhD (egyetemi tanár)

Bírálok: Santosné Dr. Blastik Margit PhD (egyetemi adjunktus)

Dr. Susana Cerda Montes de Oca PhD (egyetemi adjunktus)

Titkár: Dr. Kutasy Mercédesz PhD (egyetemi adjunktus)

További tagok: Dr. Csikós Zsuzsanna PhD (egyetemi docens)

Dr. Menczel Gabriella PhD (habilitált egyetemi docens, póttag)

Dr. Kiss Tamás Zoltán PhD (egyetemi docens, póttag)

**Témavezető és tudományos fokozata:**

Dr. Scholz László PhD (professor emeritus)

Budapest, 2019.

**ADATLAP**  
**a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához**

**I. A doktori értekezés adatai**

A szerző neve: ZOMBORY GABRIELLA

MTMT-azonosító: 10045689

A doktori értekezés címe és alcíme: La función del encierro y la posición 'entre' en la narrativa hispanoamericana después de los años 50. Detrás de los espacios de Juan Carlos Onetti y José Donoso (A bezártság és a köztes tér szerepe az 50-es évek utáni spanyol-amerikai elbeszélő irodalomban. Juan Carlos Onetti és José Donoso terei mögött)

DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2019.249

A doktori iskola neve: Irodalomtudományi Doktori Iskola

A doktori iskolán belüli doktori program neve: A kortárs latin-amerikai elbeszélő irodalom alkotásainak szövegvizsgálata

A témavezető neve és tudományos fokozata: Dr. Scholz László PhD, professor emeritus

A témavezető munkahelye: ELTE BTK Spanyol Tanszék

**II. Nyilatkozatok**

**1. A doktori értekezés szerzőjeként**

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy


a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének

Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: 3p. 2019. 10. 11.

  
a doktori értekezés szerzőjének aláírása

## ÍNDICE

### Capítulo I

<b>Introducción .....</b>	<b>3</b>
---------------------------	----------

### Capítulo II

<b>Un juego de apariencias. <i>La vida breve</i> de Juan Carlos Onetti.....</b>	<b>26</b>
---	-----------

Encierro como espacio de paso y la proyección y descripción de espacios desde la reclusión: un encierro productivo .....	27
La formación de los espacios de la ficción.....	47
Fusión mediante confusión: la fusión de niveles diegéticos mediante mecanismos de inter-cotextualidad y metalepsis narrativa .....	68

### Capítulo III

<b>Un juego de ocultamientos. <i>El obsceno pájaro de la noche</i> de José Donoso.....</b>	<b>87</b>
--	-----------

La constitución del encierro: un movimiento hacia el interior.....	88
Procedimientos de indeterminación: ocultar para dejar fuera .....	112
Reformulación del sistema espacio-temporal: plasmación del proceso escritorial .....	129

### Capítulo IV

<b>Narrar desde el encierro. Un juego de apariencias y ocultamientos.....</b>	<b>146</b>
---	------------

La desestabilización de la estructura espacio-temporal: leer sin punto de partida.....	147
El encierro como clave de la desestabilización .....	155

### Capítulo V

<b>Conclusiones .....</b>	<b>164</b>
---------------------------	------------

<b>Referencias bibliográficas .....</b>	<b>171</b>
---	------------

# **CAPÍTULO I**

## **INTRODUCCIÓN**

Hablar exhaustivamente de la presencia y las funciones que el espacio puede tener en la literatura (comprendiendo bajo ello sus estructuras, sus significados, sus formas de representación, etc.) es, indudablemente, un compromiso inabarcable. Más aún, al tener en cuenta la ampliación de la noción de espacio producida a partir de la publicación de “La Littérature et l’espace” (1969)<sup>1</sup> de Gérard Genette, con la cual la teoría literaria actual pasó a comprender bajo el término tanto el espacio narrativo como la extensión espacial de un texto, el espacio del mundo real en el que un texto concreto se sitúa, y, también, la forma espacial del texto mismo (Ryan 2012, sin número).<sup>2</sup> No por ello deja de ser una empresa que sigue siendo justificada y necesaria: pese a la declaración de 1984 de Michel Foucault —o aún más temprana, ya que el texto fue pronunciado primero en una conferencia de 1967—, según la cual estaríamos viviendo “la época del espacio” (Foucault 1999, 431);<sup>3</sup> pese también al llamado “giro espacial” propuesto por el geógrafo Edward W. Soja en 1989,<sup>4</sup> pidiendo una mayor atención hacia la categoría espacial frente a la temporal —dos momentos que han reubicado el espacio en el debate de las ciencias sociales—, en lo que se refiere a la teoría literaria, en 2006 James Phelan seguía viendo el tema del espacio narrativo como una de las varias direcciones a explorar de la narratología (Phelan citado por Parker 2016, 74),<sup>5</sup> opinión que siguen compartiendo también más recientemente Marie-Laure Ryan (2012, sin número) y Joshua Parker (2016, 74).

Mi propósito en este trabajo, entonces, de ninguna manera es abarcar la totalidad de los significados de la espacialidad de los textos literarios; sería ello imposible y seguramente superficial en el marco de una tesis doctoral, y en especial contando con un corpus tan reducido como por el que he optado: *La vida breve* (1950) del uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994) y *El obsceno pájaro de la noche* (1970) del chileno José

---

<sup>1</sup> Genette, Gérard. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. 43-48. Citado por Parker, Joshua. “Conceptions of Place, Space and Narrative: Past, Present and Future”. *Amsterdam Journal for Cultural Narratology* 7-8, 2012-2014 (2016): 94.

<sup>2</sup> Donde, siguiendo la explicación de Marie-Laure Ryan, el espacio narrativo sería el entorno físico en el que los personajes viven y se mueven; la extensión espacial de un texto se referiría a la espacialidad del texto como objeto material y sus interferencias con su usuario; el espacio del mundo real en el que un texto concreto se sitúa comprendería todas sus relaciones con su entorno más allá de la mera representación mimética; y la forma espacial del texto mismo significaría la imagen que toma el texto sobre el papel o medio digital sobre el que se plasma (Ryan 2012, sin número).

<sup>3</sup> Edición original en francés: “Des espaces autres”. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (octubre de 1984): 46-49.

<sup>4</sup> Véase Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989; y Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell, 1996.

<sup>5</sup> Scholes, Robert; Phelan, James y Kellogg, Robert. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press, 2006: 336

Donoso (1924-1996). Por ello, he visto necesario establecer una serie de restricciones a la hora de formular las bases de este trabajo. Primero, limitaré mi foco únicamente a lo que se refiere al espacio narrativo, dejando a un lado toda interrelación y conexión con la realidad extratextual. De ello deriva que a lo largo de las páginas que siguen, bajo el término ‘realidad’ y ‘ficción’ no denoto la diferencia entre realidad extratextual frente a los mundos del texto, sino en cambio, a lo visto como real o ficcional desde la perspectiva—inherentemente intratextual— de los personajes de la diégesis. De esta manera, ‘real’ sería el nivel diegético en el que viven y se mueven los personajes, mientras que los niveles intradieгéticos de la narración pasarían al mundo de lo ‘ficcional’. Es claro que a pesar de que mi foco caiga sobre las realidades estrictamente textuales, habrá casos en los que la referencia extratextual que el lector automática e inconscientemente activa en el momento de la lectura determinará la percepción de ciertas realidades espaciales; piénsese aquí, por ejemplo, en la inclusión en el espacio narrativo de nombres de ciudades, puntos geográficos, personas, etc. existentes en el mundo del lector. Estas referencias, sin embargo, se quedarán en los análisis al nivel de meras alusiones.

Como segunda restricción, dentro de la todavía inabarcable problemática del espacio narrativo he optado por limitarme a observar exclusivamente la aparición y repercusión de dos figuras espaciales concretas y estrechamente ligadas: la del encierro y de la posición ‘entre’. En un principio, mi elección ha caído sobre ellas al parecer sugerente el dominante papel que han tenido estas a lo largo de la narrativa de los dos autores del corpus. En Onetti, la presencia del encierro siempre ha sido un motivo recurrente. Eduardo Berra considera “la soledad, el encierro y la lectura, tres rasgos capaces de dibujar la imagen completa de Juan Carlos Onetti” (Berra 2009, 2), mientras que Josefina Ludmer ve el motivo del entre como una de sus características fundamentales (Ludmer [1977] 2009, 33). A pesar de que el espacio de la habitación, que luego se establecerá como el tan característico interior urbano onettiano, se introduce solo en *El pozo* (1939) (Antúnez 2013-14, 115), pienso que el encierro no como espacio concreto, sino como estado mental ha estado ya presente en “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (1933) —su primera obra publicada—, en forma del rechazo de la narración de lo visible y la descripción de lo meramente imaginario. En cuanto a Donoso, dentro de su tan variada obra, Hugo Achugar reconoce una fuerte tendencia hacia el encierro y sus significados (la exclusión espacial y/o temporal, la tensión entre diferentes adentros y afueras con el motivo del umbral pesando entre ellos) (Achugar 1979, 240), a lo que Selena Millares añade la visión de sus trabajos como “un desconcertante baile de



máscaras” (Millares [1999] 2010, 11) que no nos permiten ver lo que se oculta detrás de ellas. Según Achugar, las raíces de este universo imaginativo ya han estado presentes en “La mujer azul” (1950) y “Los pasteles envenenados” (1951), los dos primeros textos publicados del autor (Achugar 1979, 18). Quiero pensar que tras esta presencia dominante en el caso de Onetti y Donoso no se oculta un mero gusto por estos espacios como fondo o reflejo de los eventos narrados, sino que dichas figuras llegan a integrarse inherentemente en el funcionamiento de sus estructuras espacio-temporales. Por ello, no deseo ver los dos motivos como símbolos o alegorías, ni tampoco quiero comprenderlos como señales espaciales de un ensimismamiento existencialista. Por lo contrario, me propongo acercarme a ellos desde el punto de vista narratológico, para así indagar sobre su posible explotación como fondo estructurador de una novela, que no solo marcara una coordenada espacio-temporal, sino fuera la clave de la interpretación tanto formal como ideológica de la obra.

Para aclarar qué comprendo exactamente a la hora de hablar sobre encierros y posiciones ‘entre’ considero necesaria una breve puntualización de los términos. En una primera aproximación hacia la definición de ‘encierro’, esto sería cualquier lugar físico y tangible, efectivamente localizable dentro de las coordenadas espacio-temporales de la realidad dada, que, no obstante, está aislada mediante barreras igualmente físicas de sus espacios tangibles adyacentes, imposibilitando por ello la circulación libre de información entre las dos localidades. Una rápida consulta al diccionario *Lexico (Oxford Dictionaries)*, sin embargo, revela fácilmente que la palabra ‘encierro’ admite tanto un sentido físico, siendo como tal (mediante una explicación algo tautológica) “lugar donde se encierra, aparta o retira una persona”, como una acepción de “reclusión de una persona en un lugar”,<sup>6</sup> esto es, de la acción misma de encerrarse. Dicha dualidad inmediatamente conlleva una relevante ampliación de significados, incluyendo junto al ‘espacio encerrado’ el del ‘estar encerrado’. Detalle interesante es que mientras que el *Diccionario de la Lengua Española* (manteniendo la misma dualidad) define el término como “lugar donde se encierra” por una, y “acción y efecto de encerrar o encerrarse”<sup>7</sup> por otra parte, el diccionario *Lexico* hace énfasis en la presencia de una entidad humana en el proceso y localidad del encierro.

En lo que se refiere al término ‘entre’, en primera instancia lo denominaría como la posición intermedia adyacente a la vez a dos otros espacios físicos contiguos a ella, esto

---

<sup>6</sup> <https://www.lexico.com/es/definicion/encierro> [17/07/2019]

<sup>7</sup> <https://dle.rae.es/?id=F6S2azY> [17/07/2019]

es, como “la situación o estado en medio de otras dos cosas” o “estado intermedio”, según las definiciones del *Diccionario de la Lengua Española*. Al mismo tiempo, hay que notar que también se admite al término como sinónimo de, entre otros, “dentro de” o “en lo interior”,<sup>8</sup> relacionándolo hasta cierto punto con el concepto del estar encerrado. Es más, ya de las definiciones de diccionario antes vistas se vislumbra la doble naturaleza de la posición ‘entre’. Primero, como “un estado o una calidad *intermedia* entre dos extremos” (la cursiva es mía),<sup>9</sup> fácilmente implica una sensación de proceso o de un estado transitorio, por lo cual, según comprendo, puede leerse como una posición de paso, esto es, una situación en movimiento que lleva de un lado a otro, haciéndome considerarla como un puente que facilita el paso de un espacio a otro. Y segundo, según la aproximación que le da al tema Josefina Ludmer, el motivo del ‘entre’ se define como estado determinado por las dos partes equivalentes que le son contiguas, sin cuya existencia se perdería de por sí su estatus de ‘entre’ (Ludmer 2009, 33), esto es, un ‘entre’, según definición, solo puede existir estando rodeado de (o, digamos, encerrado entre) otros espacios u otras situaciones (al menos) por dos lados. Por tanto, las dos realidades contiguas rodean por los dos lados la posición intermedia reduciéndola, que así, al ser un espacio constituido por la presencia de los otros dos, sin existencia independiente, será también un espacio inherentemente recluso. De ahí el carácter doble y contradictorio de la posición entre otros dos espacios, que es a la vez puente, espacio de movimiento, y encierro, espacio estático; esta dualidad, por una parte, enlaza estrechamente los conceptos de ‘encierro’ y ‘entre’ y, por otra, nos permite ver ciertos encierros como espacio de paso.

Considero aquí necesario hacer un paralelismo entre los términos hasta aquí observados con el concepto de la liminalidad. La noción misma se desarrolla primero por el etnógrafo Arnold van Gennep en su libro *Los ritos de paso* (1909);<sup>10</sup> el estado liminal, denotándose como fase intermedia entre los otros dos tiempos-espacio de la división tripartita de cada rito de paso de la vida humana,<sup>11</sup> es siempre un estado sumamente volátil (Gennep 2008, 263): una forma de ser donde el individuo ya ha pasado por la fase de separación (ya está fuera), pero todavía no ha superado la fase de agregación (todavía

---

<sup>8</sup> <https://dle.rae.es/?id=FkNx2AZ> [17/07/2019]. A pesar que en el diccionario se denotan otras varias acepciones de la palabra, estas son las que considero relevantes y aplicables en cuanto a mi concepción del fenómeno.

<sup>9</sup> <https://www.lexico.com/es/definicion/entre> [17/07/2019]

<sup>10</sup> Edición original en francés: *Les rites de passage*. Paris: Émile Nourry, 1909.

<sup>11</sup> Las tres etapas de cada rito de paso determinadas por Gennep son: ritos de separación (preliminal), ritos de margen (liminal) y ritos de agregación (posliminal) (Gennep 2008, 25).

no está dentro). Lo anterior conlleva dos ideas paralelas a la concepción antes detallada del encierro y el ‘entre’. Primero, razono que el individuo situado en la fase liminal del rito está excluido de los estados estables de la sociedad, por lo que se queda recluido en el estrecho ámbito de lo liminal, esto es, está en el encierro. Y segundo, al definirse lo liminal como posterior a la fase de separación y anterior a la de reincorporación, se sitúa en una posición intermedia, ‘entre’ dos estados que definen su existencia, por lo cual estado liminal y posición ‘entre’ pueden considerarse conceptos cuasi sinónimos.

La misma idea parece tener Andrea Castro al hablar sobre la liminalidad en literatura, cuando considera el espacio al que el personaje ingresa atravesando un umbral como “[u]n espacio que está *fuera* del orden cultural [...] a la vez que, está *dentro* de un recinto cerrado” (Castro 2007, 259).<sup>12</sup> Será, para Castro, este espacio cerrado la posición liminal en la que se logra la coexistencia entre los diferentes niveles de la realidad; un espacio liminal donde las fronteras entre el nivel efectivo y el nivel sobrenatural llegan a cuestionarse (Castro 2007, 261). Por tanto, en la visión que ofrece Castro, lo liminal es, primero, un espacio de paso, un punto intermedio entre mundos incompatibles (a saber, entre el dominio natural y el dominio sobrenatural) (Castro 2007, 255), y segundo, un lugar encerrado, enlazando con ello otra vez los términos de liminalidad, posición ‘entre’ y encierro.

Y esta misma es la visión que consideraré como punto de partida para los análisis del corpus de este trabajo, al considerarla la más apta para la aproximación a los conceptos de encierro, posición ‘entre’ y liminalidad desde el punto de vista narratológico que deseo tomar. Veré, entonces, el encierro como realidad espacial, pero también como proceso de reclusión, y el ‘entre’ como estado inherentemente encerrado pero, a la vez, fase intermedia (liminal) de un ir y venir entre las dos realidades que la rodean.

Pero ya de las ideas citadas de Castro y de Genep se nota que difícilmente se puede crear una acepción mera y propiamente dicho espacial del encierro y del ‘entre’. Castro señala claramente que bajo el umbral que abre hacia el espacio liminal no necesariamente comprende solo realidades físicas (una puerta, un objeto), sino también, por ejemplo, un trozo musical o una acción que se lleva a cabo (Castro 2007, 255). Genep, por su parte, al definir lo liminal en ningún momento lo ata a un lugar físico,

---

<sup>12</sup> Revisión del apartado 5.2.1 de su tesis doctoral: “El motivo del umbral y el espacio liminal”. *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002. 122-126. Disponible en Web: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/15474> [24/07/2019]

siendo este, en el caso referido a los ritos de paso, algo más temporal que espacial. Y volviendo a Castro, los dos espacios entre los que ella encierra su posición liminal son, como ya mencionado, el dominio natural y el dominio sobrenatural, esto es, un mundo (supuestamente) real y físico frente a otro imaginario o ficcional, otra vez, sin materialidad alguna. Entonces, aunque en un principio me enfoque en la presencia y creación de encierros físicos en los textos elegidos para mi corpus, y en la repercusión que estos tienen sobre dichos textos desde el punto de vista narratológico, en ciertos casos y siempre en función de una dilucidación de los procesos analizados, he visto necesario un acercamiento a encierros en el sentido menos estricto de la palabra, refiriéndome a personajes encerrados en sí mismos, o a estructuras de encierro ya al nivel de la narración misma.

Otro elemento problemático que ha surgido al acercarme al tema ha sido la gran diferencia entre las connotaciones que puede conllevar el motivo del encierro. En la literatura gótica, por ejemplo, el espacio encerrado típicamente de un castillo se ha considerado un espacio adverso, opresor, que despoja a sus habitantes de la libertad (López Santos 2010, 281), y que funciona como símbolo de la sociedad feudal en la que el dueño del castillo impone su voluntad, mientras que sus súbditos sienten una constante añoranza al exterior (Pérez Gallego 1971, 39). Al mismo tiempo, y de manera contraria, el encierro frecuentemente conlleva significados como espacio del “sueño imposible”, de la “íntima fantasía” del héroe o, como en obras de Borges o de Poe, del espacio del paraíso artificial en el que se puede pensar que lo ficticio es más auténtico que lo real (Pérez Gallego 1971, 36). Si salimos del marco meramente literario, bajo el concepto de heterotopía<sup>13</sup> Foucault también determina dos casos bien diferenciados: primero, las heterotopías de crisis —lugares “reservados a los individuos que, en relación con la sociedad y con el medio humano en cuyo interior viven, se encuentran en estado de crisis”—, que conllevan un matiz de protección de sus miembros integrantes frente a la sociedad adversa, dándoles la libertad de vivir sin miedo; y segundo, las heterotopías de desviación —“aquellas en las que se sitúa a los individuos cuyo comportamiento se desvía en relación con la media o la norma exigidas”—, que sirven para proteger la sociedad frente a los no normativos, esto es, para sus miembros integrantes significan ser despojados de su libertad (Foucault 1999, 436). A la vez, en *La poética del espacio*

---

<sup>13</sup> Con el término heterotopía Foucault se refiere a una construcción propia de toda cultura humana, “una especie de lugares que están fuera de todos los lugares”, normalmente aislados e impenetrables, excluyentes de la gran mayoría —por ende, digo yo, ex-cerrados del dominio normal—, que nos permiten funcionar bajo normas diferentes a las aceptadas por la sociedad exterior (Foucault 1999, 435, 439 y 436).

(1957) Gaston Bachelard<sup>14</sup> considera el recinto encerrado de la casa exclusivamente como “marco de tranquilidad”, “centro de protección” o espacio de intimidad (Bachelard [1965] 2000, 53-55), frente al exterior adverso. Y Virginia Woolf, en su ensayo *Una habitación propia* (1929)<sup>15</sup> defiende que para la creación literaria se necesita una llave para aislarse físicamente de los acontecimientos del exterior, y dinero, o más precisamente una renta fija, que nos permita olvidarnos de nuestras preocupaciones materiales necesarias para nuestra propia sustentación (Woolf 1989, 4 y 38); todo ello para que el artista pueda excluir las distracciones del mundo y abandonarse a la creación. Tal como también lo afirma Peter Frölicher, lo imaginario no puede continuar creándose si la realidad de todos los días irrumpe en el espacio de la creación; la contigüedad durable de la cotidiano y de la elaboración artística no es posible, por lo que la llegada de lo cotidiano pone fin a la experiencia estética (Frölicher 1995, 132). Esto es, el encierro en estos últimos casos es considerado como espacio creativo y protector.

Pero, a pesar de dicha contradicción en el plano de las connotaciones, sí parece haber detrás de cada aproximación un rasgo compartido que queda vigente independientemente del valor que se le dé al encierro: el efecto que el estar encerrado ejerce sobre la psique, o más bien, sobre el subconsciente del ser humano. Veamos sobre ello las conclusiones a las que llega el sociólogo Peter Scharff Smith en un estudio que recapitula y reexamina los resultados de más de medio siglo de literatura en cuanto a los efectos de la reclusión solitaria sobre presos de cárcel. Según explica, el estado de reclusión total de los prisioneros puede resultar en daños considerables, degradándose durante él la salud tanto física como mental de los confinados (Scharff Smith 2006, 411 y 457). Entre la larga lista de problemas psiquiátricos y psicológicos acaecidos sobre los presos figuran síntomas como la pérdida del sentido de la realidad, dificultades de concentración, confusión, alucinaciones, ideas paranoicas, o aun demencia. Este tipo de problemas han aparecido en un número considerablemente inferior en el caso de presos encerrados en un espacio compartido con los demás reclusos, teniendo así posibilidad de contacto social (Scharff Smith 2006, 488 y 476). Se podría afirmar, entonces, que el estar encerrado, a falta de cualquier impulso sensorial y siendo esta posición determinada por una fuerte ‘escisión de los sentidos’ (término de Ludmer 2009, 26), facilita la apertura hacia lo cognoscitivo, hacia una suerte de ‘otros mundos’, refiriéndome bajo ello a las realidades imaginarias producidas por la paranoia, la locura, las alucinaciones, etc. Y

---

<sup>14</sup> Edición original en francés: *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

<sup>15</sup> Edición original en inglés: *A room of one's own*. London: The Hogarth Press Ltd., 1929.

según veo, sobre este efecto parece estar basado el funcionamiento de los encierros hasta aquí citados: Foucault afirma que las heterotopías tienen “el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son por sí mismos incompatibles”, entre ellos nombrando las realidades alternativas vistas en el cine o sobre las tablas del teatro (Foucault 1999, 437-438), pero ¿por qué no podría referirse ello a mundos creados mentalmente por la fantasía humana? La habitación cerrada bajo llave y con las cortinas corridas de Woolf, como espacio necesario para la creación literaria, esto es, para la constitución de mundos ilusorios yuxtapuestos a los espacios tangibles de la habitación (aunque luego transportadas al papel), también concuerda perfectamente con este concepto. Woolf defiende que dicha reclusión sirve para que el artista pueda excluir todas las distracciones del mundo, ya que la mente puede abrirse solo después de aislarse de la realidad exterior (Woolf 1989, 51 y 104). Por su parte, Bachelard directamente ve la casa como un espacio que permite un estado de relajación y seguridad en el que la psique humana puede desconectar, por lo que se entrelaza inherentemente con nuestros sueños, nuestros recuerdos y nuestra imaginación (Bachelard 2000, 28), esto es, con los espacios de la ficción.

Y quiero tomar esta misma suposición como fundamental hipótesis para los análisis que seguirán en los próximos capítulos: a saber, que el encierro se puede y se debe considerar como cronotopo creativo, que abre hacia lo cognoscitivo y, por ende, posibilita la creación de ficciones. Con ello, todavía no me arriesgo a afirmar nada nuevo: desde la aparición de la novela gótica del siglo XVIII —con la que la función narratológica del componente espacial y temporal dejó de ser el de la mera localización espacio-temporal de los acontecimientos de la fábula—, dicho motivo ha visto un amplio y fructífero aprovechamiento, a veces más, otras, menos pronunciadamente. Solo nombrando algunos casos, el tan típico castillo gótico ha llegado a ser una entidad narrativa que, oponiéndose a la concepción de los textos canónicos y yendo en contra del principio aristotélico de la verosimilitud hasta entonces irrefutable, se transforma en un espacio poco tangible, casi psicológico (López Santos 2010, 274).<sup>16</sup> Este encierro gótico —por norma general de

---

<sup>16</sup> Claro es, ya antes de lo gótico ha habido momentos tanto literarios como históricos en los que el cronotopo se ha revestido de valores que apuntaban más allá de la localización espacio-temporal. En la novela sentimental española, mucho anterior a la gótica, por ejemplo (el caso de *Cárcel de amor* [1492] de Diego de San Pedro, entre otros), ciertos espacios-tiempo descritos tan detalladamente que nace por ello un fuerte “efecto de realidad” (Barthes 1987a, 218) deben, sin embargo, interpretarse como elementos fuera del plano real, como portadores de significados no físicos sino simbólicos, representantes de estados mentales. Sin embargo, como el carácter alegórico de estos textos está claramente pronunciado, o en caso contrario, sus símbolos están contruidos utilizando imágenes que para los lectores de la época eran ampliamente consabidas, sus significados quedan claramente relegados al nivel de la alegoría, sin

connotaciones asociadas a la pérdida de la libertad— sirve ya, entonces, de soporte para configurar los rasgos psicológicos de los personajes que lo habitan; no se queda en lo meramente alegórico (siendo reflejo de la mente), sino influirá, a la vez, en sus conductas (López Santos 2010, 276), en el funcionamiento de su psique, posible creadora de ficciones. La misma imagen pasa luego al paisaje romántico, significando en él la integración al castillo, pero también a cualquier otro edificio cerrado, el paso a un dominio diferente, quizás fantasmal, quizás imaginativo; pensemos aquí, por ejemplo, en el mundo interior de la casa de Lindhorst en *El caldero de oro* (1814) de E. T. A. Hoffmann, o en el significado de las puertas en “El hombre de arena” (1817). Por su parte, Castro señala la compleja relación entre los mundos intra y metadieéticos en la literatura fantástica: tal como afirma, los espacios “*fuera* del orden cultural [...], pero a la vez, [...] *dentro* de un recinto cerrado” (Castro 2007, 259) funcionarán como “principal elemento estructurante [del] encuentro entre dos mundos incompatibles” —es decir, y como ya se ha mencionado, entre el dominio natural y el dominio sobrenatural—, viéndolos como motivos que significan “el paso de un mundo a otro fantástico o maravilloso por el sencillo procedimiento de cruzar una puerta” (Castro 2007, 255-256). Digo, luego, que la entrada al castillo o a la casa recluida como vía hacia el dominio de lo sobrenatural, ya aquí se basa sobre el efecto de apertura de la psique de sus habitantes: un encierro espantoso o inquietante que por sus cualidades inherentes provoca asociaciones mentales que nos hacen ver en o tras lo real circundante contenidos fantasmagóricos; espacios, entonces, que funcionan como un ‘dentro’ que está fuera del ritmo exterior, que por la reducción del espacio en el que el personaje puede actuar genera un automático ensimismamiento y la pérdida del ritmo exterior (Pérez Gallego 1971, 40-41). En la literatura (post)moderna tampoco se ha dejado de recurrir al motivo. En la nueva realidad artística del siglo XX determinada por una profunda duda ontológica (Bertens 2002, 38)<sup>17</sup> y basada, según lo formula Gerald Graff, en el enfrentamiento con el caos inhumano que nos rodea y la pérdida de una realidad exterior que tuviera significado (Graff citado por

---

entrelazarse de manera dinámica con los planos del nivel diegético. A la vez, en lo mítico y religioso, por ejemplo en la simbología cristiana, la puerta aparece repetidas veces como símbolo de una suerte de “pasaje mágico” o “pasaje mítico” (Castro 2007, 256 y 259), elemento espacio-temporal que nos lleva hacia una realidad otra. No obstante, todo ello siempre se queda en lo metafórico, lo simbólico, lo mítico; es parte de una sabiduría o, digamos, una psicología colectiva, y nunca pasa a referirse todavía a una realidad psicológica personal y propia del perceptor concreto.

<sup>17</sup> Edición original en inglés: “The Postmodern *Wentanschauung* and its Relations with Modernism”. *Approaching Postmodernism*. Eds. Fokema y Bertens. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1986. 9-52.

Bertens 2002, 26 y 39),<sup>18</sup> la atención ha pasado más marcadamente hacia los mundos interiores y a las realidades creadas por nosotros mismos. El enfoque artístico, luego, pasa a hablar de manera más consciente y concentrada sobre la representación textual de contenidos psíquicos (Sükösd 1974, 924) y se empeña en hacer ver lo que no es visible ni representable (Lyotard 2002, 17).<sup>19</sup> Aparece en el pensamiento artístico el llamado “*will to unmaking*” (Hassan 2002, 52)<sup>20</sup> —este deseo a destruirlo todo que según el crítico late en el fondo tanto de lo postmoderno como de las vanguardias europeas (en especial el dadaísmo y el surrealismo)—, lo que luego lleva, entre otros motivos característicos, a la total negación de la mimesis (Bertens 2002, 31 y 34). Para subrayar todos estos propósitos de lo (post)moderno, considero que el encierro ha resultado un motivo ideal: la reducción y aislamiento del espacio ya en sí aleja la posibilidad de una referencialidad real y, siendo por lo tal vía de apertura hacia el inconsciente, se acerca a los mundos de la ficción. Y efectivamente, desde que la literatura latinoamericana del siglo XX ha empezado a dejar atrás el canon literario hasta entonces vigente —realista, mimético, nacional y regionalista (Donoso [1972] 1999, 26-27)—, también en ella ha surgido, entre otras varias características dentro del nuevo afán narrativo de la época y especialmente desde la década de los años 30 y 40, el motivo del encierro como un momento temático al que se regresaba constantemente. Obras como *Los adioses* (1954), *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964) de Juan Carlos Onetti; *Los pasos perdidos* (1953) y *El acoso* (1956) de Alejo Carpentier; *Aura* (1962) de Carlos Fuentes; *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso; *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig; *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967) y *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa; *La Habana para un Infante difunto* (1979) de Guillermo Cabrera Infante; y muchos más, muestran un claro gusto por el empleo del espacio recluso. Javier Vargas de Luna, que percibe lo anterior directamente como una nueva tendencia dentro de lo latinoamericano, denomina estas obras como “relatos sin salida” o “novelas de reclusión” (Vargas de Luna 2012, 227). En cuanto a ello, el investigador mexicano parece concentrarse, más bien, únicamente en los aspectos históricos, sociales y psicológicos que han podido influir en la aparición de dicha temática, y buscando una premisa del nacimiento de esta ‘novelística sin salida’ concluye que “se instaló en nuestras letras a la

---

<sup>18</sup> Graff, Gerard. *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: University of Chicago Press. 1979. 62 y 55.

<sup>19</sup> Edición original en francés: Réponse à la question: qu’est-ce que le postmoderne? *Critique* 419 (1982): 357-267.

<sup>20</sup> Edición original en inglés: “Toward a Concept of Postmodernism”. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University, 1987. 84-96.



manera de un paréntesis en cuyo interior habitaba una [sic] reclamo de reflexión y [...] de anhelada liberación” (Vargas de Luna 2012, 231) —lo cual concuerda todavía con las bases del pensamiento (post)moderno—, a lo que luego añade que el cautiverio, según él, es señal de la dificultad de pensar, de la imposibilidad de transgredir los límites, del exilio en la ignorancia (Vargas de Luna 2012, 231 y 233-234). Esto es, el motivo del encierro, según Vargas de Luna, ha surgido en Latinoamérica como contenido metafórico, como símbolo de la sociedad deshumanizada que no permite escapatoria hacia lo personal, visión que, aunque no quiero negar, considero que reduciría la presencia de la reclusión al de un mero efecto y símbolo de la realidad social exterior, sin reparar en su función de entorno de apertura mental, ni en lo que puede llamarse el aprovechamiento narratológico de los espacios encerrados, motivo en el que quiero enfocarme a lo largo de este trabajo. En el encierro, entonces, comprendido no solo como más de entorno directo de las acciones narradas, sino también como más de mero símbolo, que tiene la capacidad de repercutir significativamente en la estructuración narratológica de una obra.

En lo que se refiere a esta visión del encierro, me parece fundamental la consideración de Candido Pérez Gallego en la que destaca que en una obra literaria lo importante es ver cómo el héroe reacciona ante el recinto inesperado del encierro (Pérez Gallego 1971, 36), esto es, observar qué efectos llega a tener una reclusión física sobre su psique. Tal afirmación, aunque fundamentalmente importante, puede llevar a una peligrosa restricción de las posibilidades que el tema conlleva. El mismo concepto de espacio narrativo con frecuencia ha empezado a fundirse o confundirse con el del personaje (o el de su psique), lo cual, como lo indican Phelan y Rabinowitz, es una de las principales razones por las que se ha demorado significativamente el trato de cuestiones más sofisticadas sobre el espacio y en darles la atención que se merecen (Herman et al. citado por Parker 2016, 74).<sup>21</sup> Entonces, queriendo acercarme al espacio como mucho más que solo el reflejo espacializado de la psique del personaje que lo habita, cuando digo ‘efectos del encierro’, yo prefiero entenderlo en un sentido más amplio que el propuesto por Pérez Gallego, esto es, no refiriéndome con ello solo a la psique de los personajes que experimentan dicho encierro, sino también a lo que se refiere al encierro como recurso narratológico para formar la estructura de la obra. De ahí se delinea mi segunda hipótesis: considero el encierro como elemento que tiene el potencial de desencadenar la desestabilización de la estructura espacio-temporal de una obra literaria, o mejor dicho, de

---

<sup>21</sup> Herman et al. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: Ohio State University Press, 2012. 85.

la percepción que el lector llega a tener sobre ella, ya que, siguiendo a Roland Barthes, es en el lector donde “se desvela el sentido total de la escritura” y “la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (Barthes 1987b, 82),<sup>22</sup> por lo cual la abolición de tal unidad también deberá considerarse únicamente desde la perspectiva del lector.

Y como la principal estrategia discursiva para la revelación de cualquier información textual es la descripción (Ryan 2012, sin número), para justificar lo anterior, en el trasfondo teórico que servirá como fundamento de mis análisis necesariamente figurará un relevante número de aproximaciones a la percepción y a la descripción. A pesar de que la descripción con gran frecuencia se ha considerado como la antítesis de la narración (Ryan 2012, sin número), es más, como mero elemento para garantizar el efecto de realidad (Henri Lafon citado por Parker 2016, 90),<sup>23</sup> o para causar el deleite del lector (Parker 2016, 90), Philippe Hamon ha sugerido la posibilidad (y la obligación del autor) de transformar la descripción en dialéctica de contenido (Hamon ([1981] 1982: 170).<sup>24</sup> Con ello concordará la visión de Luz Aurora Pimentel, que ve el espacio diegético como mucho más que mero marco, y defiende que existen maneras discursivas de significar el espacio (Pimentel [2001] 2016, 8). Algo más recientemente, sobre esta visión de la descripción como parte activa de la trama Kelly A. March ha comentado que, frecuentemente, algunos elementos de la narrativa que parecen ser expositivos, como mero trasfondo, son, de hecho, señales de la ‘trama sumergida’ —esta historia que no se puede contar directamente y se queda en el plano de lo inenarrable—, trama secundaria que a veces es, ciertamente, la primaria (citada por Parker 2016, 90)<sup>25</sup>. A tales afirmaciones Joshua Parker luego añade lo importante que es, a la hora de encontrar esta trama sumergida, considerar no solo los detalles concretamente descritos, sino igualmente las descripciones de escenarios y las formas en las que los varios escenarios y espacios se organizan entre sí (Parker 2016, 91). Y prosigue citando las ideas de Susan Stanford Friedman, según las que se debe, en la crítica literaria, prestar más atención al espacio como agente activo en la producción narrativa, viendo al espacio como generador de la

---

<sup>22</sup> Edición original en inglés: “The Death of the Author”. *Aspen Magazine* 5/6 (1967). Primera edición en francés: “La mort de l’auteur”. *Mantéa* 5 (1968): 12-16.

<sup>23</sup> Lafon, Henri. *Espaces romanesques du XVIIIe siècle 1670-1820: De Madame de Villedieu à Nodier*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. 160

<sup>24</sup> Original en francés: “Qu’est-ce qu’une description?”. *Poétique* 12 (1972): 465-485.

<sup>25</sup> Kelly A. Marsh. “The Mother’s Unnarratable Pleasure and the Submerged Plot of *Persuasion*”. *Narrative* 17:1 (2009): 79.

historia (citada por Parker 2016, 91).<sup>26</sup> Pocos trabajos, dice Parker, han explorado tal proposición a nivel de ejemplos concretos, por lo cual veo justificada mi aproximación a los textos del corpus desde esta perspectiva.

En el proceso de la formación del universo postulado de una narración, no obstante, los lugares, los actores y los objetos del relato se representan mediante la descripción del narrador-descriptor de la obra (Pimentel 1998, 25);<sup>27</sup> y como percibir la espacialidad es imposible sin la fijación del sujeto perceptor en el medio contextual (Merleau-Ponty [1999] 2000, 296)<sup>28</sup> (esto es, no podemos percibir el espacio sino desde la perspectiva del que lo presenta), es claro que el punto de vista del personaje o ente descriptor influirá predominantemente en la visión ofrecida sobre lo narrado. Por eso, y de acuerdo con lo que señala Marie-Laure Ryan, resulta imposible hablar de descripción sin tener en cuenta la perspectiva y con ello el particular posicionamiento del narrador dentro del espacio de la historia (Ryan 2012, sin número). Como bien los señala Hamon, un descriptor siempre sugerirá que el lector tome la misma postura que él (Hamon [1987] 1991, 45),<sup>29</sup> por lo cual automáticamente se le concede la posibilidad de la infidelidad hacia la realidad postulada de la novela. De ahí que haya, según quiero ver, una inherente relación entre la descripción y la entidad del narrador no fiable. En el momento de abandonar el propósito puramente mimético del arte —tal como lo afirma ya en 1963 Robbe-Grillet enunciando que la descripción del *nouveau roman* ya no pretende reproducir una realidad preexistente (citado por Casas 1999, 36)—,<sup>30</sup> la descripción necesariamente pierde su principal carácter de “efecto de realidad” o fuerte “verosimilitud referencial” en cuanto al objeto original producido por la multitud de detalles nombrados (Barthes 1987a, 218 y 213).<sup>31</sup> Por tal razón y siguiendo el razonamiento de Peter Frölicher, la mirada registradora que, en un principio, producía efecto de veracidad, pasa, mediante el filtro ahora visto como personal de la mirada, a la posibilidad de la subjetivización de lo visto (Frölicher 1995, 123 y 129). Ello trae consigo que la mera presencia de un narrador-personaje que percibe su alrededor genera la alta probabilidad de su falta de fiabilidad (Jedličková 2008, 281).

---

<sup>26</sup> Susan Stanford Friedman. “Spatial Poetics and Arundhati Roy’s *The God of Small Things*”. A *Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan y Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005. 194 y 203.

<sup>27</sup> Versión corregida y aumentada del artículo “El espacio en el discurso narrativo: modos de proyección y significación”. *Morphé* 1 (1986).

<sup>28</sup> Edición original en francés: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

<sup>29</sup> Original en francés: *Introduction à l’analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981.

<sup>30</sup> Robbe-Grillet, Alan. “Tiempo y descripción en el relato de hoy”. *Por una novela nueva*. Trad. Caridad Martínez. Barcelona: Seix Barral, 1965. 161-174. Original en francés: *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1963.

<sup>31</sup> Edición original en francés: “L’effet de réel”. *Communications* 11 (1968): 84-89.

Se tratará aquí ya, creo, de la función productiva/creativa de la descripción que, según lo comprenden Jean-Michel Adam y André Petitjean (1989), se ve liberada del compromiso mimético propio de la narrativa representativa, y ya no pretende hacer ver las cosas, sino quizás justo a destruirlas y hacerlas invisibles (citados por Casas 1999, 35-36),<sup>32</sup> o, de manera algo contraria, de darles existencia a las cosas directamente por vía de la descripción (Hamon 1991, 126).<sup>33</sup> Todo ello me ha arrojado a contemplar de manera detenida en mi acercamiento al corpus no solo y estrictamente las características de las descripciones referidas a lo espacial, sino también la fuente de la que estas le llegan al lector, puesto que considero que tanto la posición como la postura que el narrador-descriptor toma ante su material descriptivo repercute significativamente en la construcción de lo que llegará a ser el universo espacio-temporal de una novela, o más en concreto, en la forma en la que este se le ofrece a su receptor, el lector.

El primero que ha propuesto el término del narrador no fiable ha sido Wayne C. Booth, que lo definía de la siguiente manera: “I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author’s norms), unreliable when he does not” (Booth 1961, 158–159). Ansgar Nünning, repensando tal visión por la difícil aplicabilidad del término ‘autor implícito’, entre otros, se aproxima a la narración no fiable más bien como a un “projection by the reader who tries to resolve ambiguities and textual inconsistencies by attributing them to the narrator’s «unreliability».” En este sentido, prosigue: “In the context of frame theory, the invention of «unreliable narrators» can be understood as an interpretive strategy or cognitive process of the sort that has come to be known as «naturalization»” (Nünning 2008, 30). Pero como también lo menciona Nünning, el término no ha llegado a su aclaración total aún, y necesita seguir siendo reformulado y reconceptualizado una y otra vez, para acercarnos al mejor conocimiento de un fenómeno sumamente complejo. Dentro de esta todavía abierta búsqueda de las pautas para enmarcar el concepto, considero especialmente sugerente el punto de vista de Bruno Zerweck: él considera una de las condiciones básicas de un narrador no fiable su desenmascaramiento involuntario,

---

<sup>32</sup> Adam, Jean-Michel y Petitjean, André. *Le Texte descriptif: poétique historique et linguistique textuelle*. Paris: Nathan.

<sup>33</sup> La función productiva/creativa de la descripción es una de las funciones que Jean-Michel Adam y André Petitjean (1989) añaden —junto a la función expresiva— a la doble funcionalidad de la descripción observada por Genette en “Fronteras del relato” (Original en francés: “Frontières du récit”. *Communications* 8 [1966]: 152-163) (función decorativa y función explicativa y simbólica) (Genette 1970, 200). Adam y Petitjean, por su parte, se refieren a las dos funciones genettianas bajo los términos ‘función ornamental’ y ‘función representativa’ (citados por Casas 1999, 35-36).

que revele ante el lector su carencia de fiabilidad sin que el narrador mismo se dé cuenta de ello. A la vez, prosigue, un narrador que presente una perspectiva limitada, pero sea honesta sobre tal restricción de sus conocimientos, no debe ser considerado como no fiable (Zerweck 2001, 156-157). Diferentes trabajos narratológicos, entre ellos el de William Riggan en especial, han titulado como narradores no fiables *ab ovo* a figuras como el loco, el ingenuo, el pícaro, el payaso, etc. (citado por Zerweck 2001, 152),<sup>34</sup> por ser figuras que son incapaces de ser testigos que transmitan lo percibido de una manera pura, racional y tachada de subjetivismo. A pesar de ello opino, de acuerdo con lo que sostiene Zerweck, que la fiabilidad de una narración no depende únicamente de que el narrador presente una visión subjetiva o no. Un personaje o una persona puede ser no fiable, pero solo por ello no debe ser considerado automáticamente un narrador no fiable: hablando de manera abierta de sus hechos y motivaciones o de sus fallos, sin querer ocultarlos, le devolverá su carácter fiable (Zerweck 2001, 157). Esta dificultad o vaguedad a la hora de determinar el nivel de fiabilidad de la entidad que nos presenta los espacios de la narración, no obstante, abre paso a un juego narratológico que se centra en el aprovechamiento de tal confusión. Quiero pensar que la duda frente al verdadero nivel de fiabilidad del narrador influirá en el proceso de la desestabilización del discurso tal como llega a percibirse por el lector.

Otro recurso narratológico que veo inherentemente ligado a las técnicas descriptivas y a la plasmación del espacio —o quizás más bien a su problematización— sería todo procedimiento de transgresión de frontera entre lo postulado como real dentro del texto y lo imaginario y, entre ellos, la metalepsis en especial. Otra vez según Ryan, la metalepsis es la forma más común de la superposición de espacios lógicamente imposibles (Ryan 2012, sin número), por lo cual constituye un factor determinante en la formación (o quizás justo en la deformación) de las estructuras espacio-temporales. Bajo metalepsis, en un principio consideraré el recurso como lo define Genette, es decir, “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de los personajes diegéticos en el universo metadiegético)”, o el hecho de “contar como diegético, en el mismo nivel narrativo que el contexto, lo que, sin embargo, hemos presentado (o se deja adivinar fácilmente) como metadiegético en su principio o, si se prefiere, en su origen” (Genette 1989, 290-291),<sup>35</sup> y lo consideraré como otro elemento discursivo que, bajo

---

<sup>34</sup> Riggan, William. *Picaros, Madmen, Naifs, Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

<sup>35</sup> Edición original en francés: *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

ciertas condiciones, tiene la potestad de difuminar fronteras espaciales y desestabilizar estructuras narrativas.

Considero que el punto de partida que me permitirá ilustrar cómo se relaciona todo lo que hasta aquí he venido proponiendo con la reclusión es el de aproximarme al motivo del encierro no buscando meramente la presencia de espacios o personajes encerrados en los diferentes textos y la forma de ser estos presentados e interpretados por un narrador personaje. Mucho más productivo resultará para demostrar la polifacética funcionalidad narratológica de los encierros, creo, acercarse al tema desde los narradores encerrados, esto es, desde la producción de la narración y la descripción a partir de una posición encerrada. De ello serán ejemplo —de ninguna manera los únicos, pero ciertamente notables— las obras de Juan Carlos Onetti y José Donoso. En sus novelas *La vida breve* y *El obscuro pájaro de la noche*, respectivamente, ofrecen dos vías de acceso opuestas al mismo fenómeno: Primero, Onetti hace énfasis sobre la inherente pobreza de impulsos propia del encierro y, por ello, transpone la atención descriptiva a los espacios-tiempo del exterior; dichos exteriores, no obstante, —por el estar encerrado del descriptor— le son necesariamente inaccesibles, lo cual trae consigo que el exterior descrito, por la imposibilidad de acceder a información sobre él, no pueda coincidir con el exterior real. De ahí el desdoblamiento del espacio-tiempo exterior. En este caso será el contraste —siempre al nivel de la diégesis— entre el espacio exterior real pero inaccesible y no conocible, y el espacio exterior descrito pero inherentemente no fiable, es más, el reconocimiento no claro, el disimulo intencionado o la revelación posterior de tal contraste, lo que socavará la estabilidad de la diégesis.

En Donoso, luego, vemos una actitud inversa. Su descriptor encerrado, al verse despojado de información cualquiera sobre los exteriores que lo rodean, opta por centrar su atención descriptiva en los mismos mundos dentro del encierro. En este caso, no será el descriptor el que esté inherentemente desligado del espacio que se describe, sino, por lo contrario, los perceptores de sus descripciones, esto es, el resto de los personajes y, ante todo, el lector. Estos últimos estarán, así, encerrados en lo que se les ofrece por vía de la única perspectiva (subjetiva) de dicho narrador encerrado, quien, por ocultar su material descriptivo ante los ojos confirmadores de su público, puede plasmar en sus descripciones espacios tanto reales como ficticios, indiferenciada e indiscriminadamente.<sup>36</sup> Y con ello

---

<sup>36</sup> O si queremos ser más exactos y tener en cuenta también la imposibilidad de verdaderamente reproducir cosas mediante palabras y, con ello, el inevitable carácter ilusorio de toda mímesis, tal como lo señala Genette (1989, 221-222), la frase anterior se podría reformular de la siguiente manera: el descriptor

llegaríamos a mi siguiente hipótesis: considero que una descripción producida desde una posición encerrada traerá consigo el desdoblamiento de los espacios descritos, en concreto, en un espacio real (esto es, postulado como real dentro de la diégesis) pero nunca descrito, y un espacio descrito pero ficcional; hecho que puede contribuir en desestabilizar la perspectiva del lector.

Fácilmente se puede encontrar ejemplos en los que se pueda entrever este fenómeno (aunque no necesariamente todos lo tematicen). Pensemos en “La puerta condenada” (1956) de Julio Cortázar, donde desde la habitación encerrada (por la puerta, por la noche) y a través de la perspectiva de Petrone se nos describen los llantos del cuarto contiguo, que más adelante se nos revelan como sonidos pertenecientes a una realidad no efectiva. O en la escena de la exposición fotográfica de *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño, donde los personajes van entrando uno por uno en la sala, y el narrador, que en un principio está ex-cerrado de lo visto por los personajes, nos informa sobre el contenido de la sala solo por vía de las reacciones de los personajes que van saliendo. De esta manera, se desdobra la realidad interior a describir ahora no en lo que verdaderamente se describe verbalmente, sino, con un interesante manejo de la elipsis, generando una imagen del interior en el imaginario del lector a partir de reacciones sobre él. Ejemplos parecidos pueden descubrirse fácilmente ya mucho antes y en otras literaturas también: en la escena de la cueva de Montesinos del *Don Quijote* (1605), la realidad de la cueva vista por el Quijote se desdobra en una versión que el otro perceptor general de la mayoría de las realidades, Sancho Panza, nunca puede comprobar, pero probablemente es real; y otra versión, descrita por el Quijote al volver, probablemente producto de un sueño. Luego, en “El corazón delator” (1843) de Edgar Allan Poe, el narrador-personaje nos cuenta la historia del crimen que ha cometido en el espacio de su casa, enfatizando a lo largo de ella la descripción minuciosa de sus acciones y percepciones visuales y sonoras. El narratorio de la obra, al que claramente se dirige al inicio de la obra, quedando fuera del espacio de lo descrito y atado a una única perspectiva distorsionada, aquí recibe una versión del crimen descrito a través del filtro de la locura del narrador, pero aunque sabe que parte de ello debe pertenecer solo a las alucinaciones, es incapaz de determinar el límite exacto entre realidad pura y añadidura de la locura. Este último ejemplo ya muestra hasta cierto punto que el desdoblamiento entre mundo real y mundo descrito, naturalmente, no solo puede producirse por medio de

---

encerrado puede plasmar en sus descripciones tanto espacios miméticos como espacios puramente imaginarios.

la presencia de encierros físicos. En la obra de Poe, aunque el espacio de la acción sea una casa relativamente reclusa, considero que en la formación de los significados del texto no cae tanto énfasis sobre el mismo estar encerrado físicamente; el encierro, aquí, está mucho más en el estado mental del narrador-descriptor, y el afán desestabilizador se nota en la clara locura de dicho personaje frente a su continuo empeño en justificar su salud mental extraordinaria. Entonces, siguiendo lo ya formulado, caen bajo la categoría de ‘encierro’ tanto estados mentales como estructuras textuales, formas de expresión verbal, etc.

Dentro de este ahora tan amplio abanico de casos que ejemplifican el desdoblamiento y la desestabilización propuesta, la elección justo de *La vida breve* y *El obscuro pájaro de la noche* como partes de mi corpus sigue pareciéndome justificable. Me propongo pensar que, a pesar de recurrir como punto de partida a un fenómeno que le es, hasta cierto punto, inherente a toda narración en primera persona, Onetti y Donoso dan un paso más: en vez de dejar clara la diferencia entre lo leído y lo efectivamente ocurrido (aludiendo claramente, por ejemplo, a que el narrador está loco), se empeñarán en hacer la existencia de tal desdoblamiento (casi) imperceptible, no obstante siendo necesario su reconocimiento para el desciframiento de las estructuras espacio-temporales de las obras. En *Las ciudades invisibles* (1972) de Italo Calvino, por ejemplo, un desdoblamiento parecido existe sin duda alguna: Marco Polo le describe a Kublai Kan una serie de ciudades, que en un primer principio se presentan —tanto a Kublai Kan como al lector— como ciudades que el descriptor ha recorrido durante sus viajes, esto es, que ha percibido personalmente, haciendo posible una presentación real —o al menos mimética— de ellas. A lo largo de la lectura, no obstante, se hace claro que las descripciones han nacido de la imaginación de su remitente, siendo todas las ciudades conocidas a lo largo de la obra espacios fantásticos, cada una imagen de una única ciudad: Venecia. Aquí, el narrador de Calvino hasta cierto punto engaña a su lector, que al inicio percibe lo narrado como imagen de lo real; sin embargo, ya antes de terminarse la obra, esta trampa queda descubierta de manera pronunciada, por lo cual la interrelación entre lo real y lo ficticio, a pesar de la inicial confusión, queda completamente aclarada. Y a pesar de que antes he señalado como un factor desestabilizador el reconocimiento posterior de dicho desdoblamiento, no creo que este único motivo lleve a una desestabilización real. El factor clave en la desestabilización estructural de una obra, pienso, es el continuo mantenimiento de la indefinición en cuanto a dónde nos encontramos como lectores dentro de la estructura diegética ante nosotros. Para ello, tanto Onetti como Donoso



recurren a una suerte de dialéctica contra la mimesis, en la que escriben en contra de la representación mimética de cualquier realidad circundante, pero aprovechándose para ello precisamente de los recursos más tradicionales de la descripción realista, tergiversando dichos mecanismos hasta imposibilitar su función referencial y representativa de cualquier realidad coherente.

En un principio, tal como ya lo he aludido, ‘re-presentar’ realidades verbalmente resulta imposible; tal como lo decía el psicólogo y filósofo William James, “la palabra *perro* no muerde” (citado por Pimentel 2016, 110), esto es, mediante la palabra ‘perro’ o las descripciones que a él se refieren, dicho perro nunca se podrá recrear de verdad. Por ello, y siguiendo principalmente a Genette, toda mimesis es inevitablemente de carácter ilusorio, y mediante el lenguaje solo se puede dar más o menos una ilusión de dicho mimetismo (Genette 1989, 221). La descripción considerada realista, luego, a pesar de encontrarse frente a una tarea *a priori* irrealizable, parte de la premisa de creer en una ilusión verbal en la que es posible una lengua que sea plenamente referencial (Hamon 1982, 167), o de la fe en que lo real ausente puede re-presentarse, re-crearse de manera tan visual que deje la misma impresión que el objeto ahora ausente (Pimentel 2016, 17). Por lo tanto, el espacio será una ilusión creada discursivamente de lo visual (Pimentel 2016, 7) que presupone para su funcionamiento “hacer creer que las palabras son las cosas” (Pimentel 2016, 17). Esta ilusión de espacio se produce (o, digo yo, se quiere producir) en el lector gracias a los diferentes recursos descriptivos aplicados para ello (Pimentel 1998, 26), pero tales recursos estarán siempre atados a lo verbal, lo cual oculta un gran número de restricciones y deficiencias. Está, solo para traer unos pocos ejemplos, el contraste entre el carácter sintético de la mirada, que lo abarca todo en un mismo momento, frente a la necesaria linealidad de la descripción verbal, lo que resulta en la plasmación temporal y ordenada de las realidades atemporales nombradas (Hamon 1991, 186). Luego, como es imposible enumerar todos los detalles de una cosa, toda descripción será necesariamente solo un recorte de lo real, en el que se clasifica o se discrimina ciertos trozos de información (Hamon 1991, 65); ello limitará significativamente lo accesible al lector, manipulando, así, lo que el receptor considerará como *lo real* a partir de las decisiones de recorte tomadas por el descriptor. Y como último ejemplo entre otros muchos posibles, una descripción siempre tiende al formato de lista, de enumeración de detalles, de una serie descriptiva que de por sí es infinita, por lo que será, otra vez, el descriptor quien tiene que ponerle sus límites (Pimentel 1998, 25). Por ello me pregunto, ¿quién decide qué es lo que verdaderamente merece ser nombrado? Dependiendo de la

actitud que el narrador-descriptor tome ante la realidad que le circunda, todas las cualidades antes nombradas, inherentes deficiencias de la representación verbal de una realidad visual, llevadas al extremo, pueden desestabilizar todo lo que percibimos como espacial. Y opino que Onetti y Donoso se aprovechan de tales deficiencias para fingir reforzar, pero en realidad imposibilitar toda ilusión referencial, manteniendo con ello el vaivén entre real e ilusorio en las descripciones.

¿Cómo se relaciona todo ello a la descripción desde el encierro? Considero, repitiendo algunas ideas, que la doble cualidad inherente de la reclusión, esto es, por una parte, la inclinación hacia la apertura del nivel cognoscitivo (espacio principal para la creación de ficciones) que se produce por la carencia de impulsos sensoriales y, por otra parte, el carácter aislado de estos espacios que pone el material descriptivo en una posición inaccesible y, por ende, incontrolable (o por parte del mismo descriptor, o por parte del descriptario, como hemos visto), posibilita un aprovechamiento mucho más complejo tanto del recurso de la narración no fiable, como de la metalepsis o de la duda sobre el nivel mimético de las descripciones dadas. No serán, entonces, meramente todos estos recursos narratológicos los que lleven a la desestabilización de la estructura espacio-temporal y la percepción del lector sobre ella, sino su uso combinado con una posición de encierro, que deja encubiertas las diferencias entre realidad y ficción, entre lo fiable y lo no fiable, imposibilitando su reconocimiento por parte del lector que, de esta manera, se quedará en un continuo ámbito de indeterminación, encubriendo todo límite, toda división bajo la capa del encierro.

Claro es, las diferentes partes componentes del fenómeno que detallo, en sí, se han visto ampliamente aprovechadas en el mundo del pensamiento artístico. La ensoñación típica del romanticismo, por ejemplo, se basa en las mismas premisas del desdoblamiento de la realidad descrita: dejar atrás la realidad real para sumergirse en una realidad alternativa, poner a un lado lo realmente visto para enfatizar lo que ello implica en la mente del perceptor. Esto es, digamos, una actitud psicológica y artística completamente natural. O pensemos en el aprovechamiento del concepto de la posición intermedia: la ambigüedad, el limbo entre lo bueno y lo malo, lo carnal y lo espiritual, lo real y lo irreal, etc. es un tema eterno del pensamiento artístico. Es más, el mismo fenómeno que he venido detallando, esto es, formulándolo desde otro punto de vista, la producción desde un núcleo restringido (el encierro) de un sinfín de posibilidades alternativas que al final no permiten la reconstrucción de una única realidad estable y abren hacia el infinito, puede alcanzarse con otros varios elementos también. Pensemos, por ejemplo, en *Los*

*detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño: el enorme número de narradores de la obra presenta un sinfín de versiones subjetivas sobre la realidad narrada, imposibilitando trasver a través de ellos la realidad ocultada y, probablemente, nunca presentada, siendo los protagonistas de las acciones narradas los únicos que nunca dan cuenta de sus vidas. En su caso, entonces, es la multiplicación casi infinita de los narradores lo que ramifica la única realidad que sirve como punto de partida para las narraciones y, con ello, la hace desaparecer.

La desestabilización de la estructura espacio-temporal por vía de la narración y descripción desde una posición encerrada es, nada más, un único fragmento de un concepto mucho más amplio que, no obstante, dentro de los marcos de este trabajo no me propondré abarcar. He optado, por lo contrario, por concentrarme estrictamente en las dos novelas del corpus, *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, y *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, para seguir observando en qué direcciones se pueden explotar las cualidades del encierro en lo referido a la producción literaria.

En cuanto al método de trabajo, he decidido partir de análisis basados estrictamente en el texto; a lo largo de ello, cuando surja la necesidad, iré incluyendo digresiones o ponderaciones teóricas —principalmente narratológicas—, para aclarar el uso de ciertos recursos en el caso concreto. A pesar de señalar de vez en cuando paralelismos con otras obras u otras épocas, no me propongo enfocarme en perspectivas desde la historia de la literatura; he preferido una visión mucho más minimalista, hecha posible por el método del llamado “close reading”, para poder poner el mayor énfasis en el mismo proceso narratológico en cuestión. He considerado este el método de trabajo más apto para la dilucidación del tema, primero, al ser, según lo formula March, los más mínimos detalles de la descripción los que pueden ocultar en sí la trama sumergida (citada por Parker 2016, 90).<sup>37</sup> Y segundo, porque como en la aproximación que propongo he considerado ampliamente la posición del lector y su forma de percibir el texto, he querido dar unos análisis enfocados desde la misma manera en la que los textos se desenvuelven ante sus lectores a lo largo del proceso de lectura de forma paulatina.

Para ello, en los dos siguientes capítulos ofreceré un análisis separado de las dos novelas del corpus, por lo tanto, el segundo capítulo tratará de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, y el tercero, de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. Cada uno

---

<sup>37</sup> Kelly A. Marsh. “The Mother’s Unnarratable Pleasure and the Submerged Plot of *Persuasion*”. *Narrative* 17:1 (2009): 79.

de ellos se verá dividido en tres subcapítulos, a lo largo de los cuales, primero, detallaré los métodos con los que los dos autores trabajan el establecimiento y funcionamiento de los encierros de la diégesis, y después, me enfocaré en los diferentes rasgos complementarios al encierro —o de encierros complementarios, quizás— que trabajan por el mismo fin de la desestabilización espacio-temporal. El cuarto capítulo, luego, ofrece, en parte, una visión conjunta de los dos autores, sacando, por un lado, las conclusiones de lo que se ha desarrollado durante los análisis textuales, y, por otro lado, tratando de ir más allá de las dos novelas en concreto, y establecer una visión algo más teórica de las posibilidades que ofrece la narración desde el encierro en la literatura.

## **CAPÍTULO II**

**UN JUEGO DE APARIENCIAS. *LA VIDA BREVE* DE JUAN CARLOS ONETTI**

## **ENCIERRO COMO ESPACIO DE PASO Y LA PROYECCIÓN Y DESCRIPCIÓN DE ESPACIOS DESDE LA RECLUSIÓN: UN ENCIERRO PRODUCTIVO**

Partamos, como un primer momento de los análisis textuales que siguen, del razonamiento que me ha llevado a la problematización de la narración y descripción producida desde una posición encerrada: según se ha establecido ya en la introducción, percibir la espacialidad sin la fijación del sujeto perceptor en el medio contextual resulta imposible (Merleau-Ponty 2000, 296), por lo cual considerar la posición o el punto de vista del ente que presenta el material a describir será de fundamental importancia en cuanto a la manera en la que comprendemos los espacios-tiempo de una diégesis. Como, visto de forma tradicional realista, el narrador describe lo que ve o lo que se ve (ya sea en el momento o en el pasado, mental u oralmente), de tener un narrador intra-homodiegético o uno extradiegético pero de focalización interna sobre uno de los personajes, su posición o localización física será un factor determinante en cuanto a las configuraciones posibles de la descripción y, mediante ella, en cuanto a la representación de los tiempos y espacios de la diégesis. Las descripciones que permite, digamos, un descriptor viajero serán diferentes que las de un descriptor cautivo, teniendo el primero un material visual a describir mucho superior al del segundo. El narrador viajero o libre recibe un sinfín de impulsos sensoriales de realidades (diegéticas) que le sirven como material descriptivo, por lo cual es el más apto para ofrecer una descripción realista (o al menos mimética) de sus alrededores. En cambio, el narrador cautivo, encerrado entre cuatro paredes, carece de material descriptivo perceptible, está excluido de los espacios-tiempo potencialmente descriptibles situados al otro lado de los muros de su reclusión. Tradicionalmente, como bien lo detalla Hamon, las narraciones incorporan temáticas vacías para facilitar, naturalizar y justificar la introducción de la descripción: un personaje esperando a su compañero en una plaza o una estación, la escena de un personaje ante el paisaje que se le presenta desde una torre, una puerta que se abre, una ventana que da a la plaza, etc. (Hamon 1982, 156-157). Se verá que varias de estas temáticas sirven perfectamente para dinamizar también la descripción —por sí pobre en material a presentar— de un personaje encerrado; el escenario visto a través de una puerta o una ventana abierta puede funcionar, sin duda, como material descriptivo. ¿Pero qué ocurre si el encierro es absoluto, es decir, si el espacio recluso no permite ninguna apertura hacia el espacio exterior contiguo? ¿Cómo se formarán los espacios-tiempo de una narración si

el personaje-descriptor está privado de la percepción visual de las realidades que lo rodean?

Veamos, con el propósito de exponer una posible respuesta a las anteriores preguntas, el uso que le da Juan Carlos Onetti a la descripción desde el encierro en el íncipit de su obra *La vida breve*. Tomando como punto de partida de este análisis la división espacio-temporal propuesta por Josefina Ludmer en el capítulo que dedica a dicho íncipit en su obra monográfica titulada *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (1977), el primer capítulo de la obra dejaría distinguir tres lugares, que abren paso a tres tramas independientes pero rizomáticamente (término de Deleuze y Guattari, 1972-1980)<sup>38</sup> entrelazadas. Estas serían 1) el departamento del narrador-protagonista Brausen, y su mujer Gertrudis; 2) el espacio del departamento H, contiguo al primero, espacio de Queca y Arce, —ambos situados en Buenos Aires—; y finalmente, 3) Santa María, espacio de Díaz Grey y Elena Sala y, a la vez, el espacio situado en la ficción, creada mediante la escritura de Brausen (Ludmer 2009, 30-31). Siendo Brausen el narrador (intra-homodiegético) principal de la obra, es fácil de asumir automáticamente como espacio central de la novela el departamento desde el cual este comienza su narración, mientras que los espacios del departamento de Queca y Santa María serían vistos como secundarios y contiguos al departamento del narrador. El piso de Brausen, de esta manera, estaría situado *entre* los otros dos, esto es, entre un espacio de la realidad diegética, y otro de ficción, dividiendo, cortando en dos partes el sistema espacio-temporal, pero también la narración misma. Tal como lo he detallado ya, dicho ‘entre’ o posición intermedia puede comprenderse a la vez como puente, espacio de movimiento, y como encierro, espacio estático; con ello, el departamento de Brausen, primero, funcionaría como realidad diegética que se excluye de los otros mundos que lo rodean (a la vez que los excluye a estos), y segundo, sería también un puente que une con y a estas otras realidades descritas.

Este doble carácter se revela ya desde las primeras páginas del íncipit. El departamento de Brausen, por una parte, está fuertemente delineado. La escena inicial no ofrece una descripción propiamente dicha del espacio, pero revela los límites que lo separan del mundo exterior y del otro departamento, unas veces simplemente nombrándolos, otras veces mediante las acciones de los personajes: la “persiana” a través

---

<sup>38</sup> Véase Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Rizóma”. Trad. Gyimesi Tímea. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Eds. Bókay Antal et al. Budapest: Osiris, 2002. 70-86. Edición original en francés: “Introduction. Rhizome”. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980. 3-26.

de la cual Brausen ve la noche (Onetti 2007, 17)<sup>39</sup> demarca el límite con el mundo exterior, mientras que “la mirilla de la puerta de entrada” (20) que levanta para ver por primera vez a Queca lo separa de los espacios de uso común del edificio en el que se encuentran. Con esta delimitación por dos partes el espacio se reduce al del ámbito privado. Notemos que ambas delimitaciones podrían servir como temáticas vacías y motivar una descripción de lo exterior, no obstante, la persiana de la ventana está bajada y la puerta queda cerrada, creando únicamente la posibilidad de espiar con una visión fuertemente restringida. De la misma manera, también se señala marcadamente la separación del espacio de Brausen y de Queca mediante la pared (primera referencia espacial que se menciona en la novela en “[y]o la oía a través de la pared” [13]), cuya presencia se refuerza con su mención repetida durante el primer capítulo.

Esta observación de los límites del departamento nos obliga a dar una primera, pero todavía no definitiva ampliación al sistema espacio-temporal propuesto por Ludmer. Aunque no tenga mucha presencia a lo largo de las acciones desarrolladas durante la obra, las demarcaciones antes detalladas revelan la existencia de un exterior al otro lado de la persiana: el espacio de Buenos Aires. Este espacio exterior urbano, frente a los espacios interiores domésticos de los departamentos (Pimentel 1998, 27), no se marca como espacio a describir en ningún momento de la narración; su función es, más bien, su mera existencia y magnitud. Buenos Aires es el espacio de cuya presencia se sabe, pero a la que no se presta mucha atención en la obra, razón de lo cual se puede ver explicada al observar la posición que el protagonista allí ocupa: Brausen, incapaz de superar el trauma producido por la ablación de mama reciente de Gertrudis (“No era posible olvidarlo”; “Estaba obligado a esperar” [16]), intenta responder de manera responsable y compuesta a las interrogaciones de su amigo y colega Stein (personaje perteneciente al espacio exterior urbano), es decir, finge estar bien; reprime sus sentimientos de rencor hacia Stein que, hace tiempo, se ha acostado con su mujer (“¿Y qué le pasó a Gertrudis? ¿Cómo está ahora? «Muy distinta de como estaba cuando te acostaste con ella en Montevideo», pensé sin amargura, sintiendo que la Gertrudis de ahora era desconocida para él.” [33]); y finalmente, ya desde el inicio de la narración se ve enfrentado a problemas económicos, depende fuertemente de la benevolencia de su jefe y está continuamente a punto de perder su trabajo (“desde un par de meses atrás casi no redactaba avisos” [31]). También son típicas las escenas donde durante un encuentro con Stein, este habla sin parar, mientras

---

<sup>39</sup> De ahora en adelante las citas tomadas de *La vida breve* se indicarán únicamente con el número de la página entre paréntesis dentro del texto. Todas las citas provienen de la misma edición.



que Brausen responde solo con frases cortas, perdido entre sus pensamientos sobre temas sin relación alguna con la conversación, demostrando, por un lado, que en la relación de poder entre los dos él es el inferior, el insignificante, el que no tiene fuerza de dominar sus espacios presentes, y por otro lado, también el hecho de que preferiría estar en otro lugar, pero no puede. Todos estos puntos pintan Buenos Aires, si no como un espacio o un actante oponente, pero al menos como un lugar en el que Brausen no puede ser sí mismo, donde, atado por las normas preestablecidas y aceptadas por una sociedad exterior (Foucault 1999, 436), para poder ser aceptado uno debe esconderse detrás de máscaras protectoras. Entonces, todo lo anterior podría verse como antecedente que lleva al protagonista al punto cero del encierro, que, adecuándose al modelo de los recurrentes personajes onettianos, “los más pacíficos, los más perezosos, los más inútiles del mundo” (Muñoz Molina citado por Vargas Llosa 2010, 199),<sup>40</sup> por su incapacidad de funcionar sin máscaras en el espacio exterior, en vez de actuar en busca de la superación, rechaza el mundo exterior y se recluye en sus espacios personales.

Ya en el primer capítulo se encuentran numerosos indicios de este carácter excluyente del espacio exterior: las únicas referencias que se pueden considerar como descriptivas sobre él son algunas indicaciones temporales (“entre la tarde y el dormitorio” [13]; “A través de la persiana vi la noche” [17]), y la repetida alusión a la próxima llegada de la tormenta, que aunque en la obra recibe ciertas connotaciones de liberación (la tormenta que trae consigo la primavera tras el “calor amenazante y agorero” [16]), también es un factor que recalca el carácter encerrado del personaje. En vez de adaptar un modo de ver existencialista, y seguir ponderando sobre las razones de la autoexclusión de la sociedad del protagonista, quedémonos en el ámbito narratológico formal y digamos que Buenos Aires, en cuanto a espacio-tiempo adverso del que el personaje desea descartarse, es un espacio más que recalca el carácter encerrado del departamento principal, una situación básica que mantiene el encierro una necesidad presente. Su función no es nada insignificante, ya que reconocer que un personaje está encerrado dentro de un marco es únicamente posible teniendo conocimiento de algún elemento exterior a él.

El motivo de la exclusión de la realidad, entonces, queda triplemente marcada (persiana, puerta, pared), no obstante, y pese a la imposibilidad de ver, es desde este departamento privado de todo material descriptivo de donde se describe por primera vez

---

<sup>40</sup> Muñoz Molina, Antonio. “Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti”. *Cuentos completos*. Juan Carlos Onetti. Madrid: Alfaguara, 1994. 10.

el resto de los personajes y espacios. Este procedimiento recurrente de Onetti de apuntar siempre a “otro lugar” con sus narraciones y descripciones (Blixen 2007, 15) aparece ya en *El pozo* y en “Un sueño realizado” (1941), y Onetti vuelve a recurrir a él más tarde, en *Los adioses* y en *Para una tumba sin nombre* (1959), entre otros, aunque no necesariamente sea esto desde la posición del encierro total. En el caso concreto de *La vida breve*, a pesar de la reclusión del narrador, la trasposición de la atención descriptiva hacia lo contiguo puede mantener su carácter mimético, gracias al hecho de que, aunque los límites divisorios entre los diferentes espacios no son transparentes y obstruyen la vista (motor principal de la descripción), es decir, aunque no funcionan como temáticas vacías propiamente dichas, sí son hasta cierto punto permeables. Los dos departamentos, como ya se ha dicho, están divididos mediante una pared, pero a través de ella Brausen es capaz de oír las palabras de Queca; es “una pared que parece de papel” (19), una “membrana semipermeable” que hace posible que los espacios separados se conecten mediante ósmosis, según lo formula Gabriel Saad (1975, 66). Por ello, es esta pared el elemento que más claramente lleva en sí la doble función de la posición ‘entre’: por una parte, separa, ya que impide la presencia simultánea en el mismo espacio, imposibilita la vista directa de la realidad existente al otro lado y encierra; y por otra parte, siendo como un papel, permite hasta cierto punto la conexión e interrelación de las dos partes separadas, en este caso, mediante los sonidos que se llegan a oír a través de ella. De igual manera, los otros elementos de separación, la persiana y la mirilla, también permiten cierta infiltración de los elementos de los espacios contiguos o exteriores, algún tipo de comunicación. La persiana presupone la existencia de una ventana, y es por la ventana y las brechas de la persiana por las que Brausen observa brevemente el mundo exterior, cuando dice haber visto la noche. Por la mirilla, ventana en miniatura, puede espiar, aunque con una visión bastante restringida, la realidad de los espacios comunes del edificio, y, por este medio, ver la figura real de Queca. Destacaría aquí que aunque de esta manera el encierro no es total, ya que cuenta con varios caminos de apertura hacia otros espacios —aunque siempre truncados—, la comunicación establecida mediante estas rutas de escape siempre es unilateral: por la persiana y la mirilla Brausen puede ver, pero nunca es visto; por la pared Brausen escucha a Queca, pero no se lo escucha. Primero, aunque sea una información de cierta obviedad, en la obra no hay ninguna referencia a si Queca también lo escucha a él; y segundo, aunque sería posible, tampoco se establece una conversación a través de la pared entre los dos habitantes de los departamentos.

Continuando en la línea de esta comunicación unilateral y, de esta manera, truncada, también hay que notar que el modelo comunicativo tradicional de Jakobson (1998, 451)<sup>41</sup> no se ve deformado únicamente por la falta de la reacción del que recibe el mensaje (llamémoslo receptor, aunque no haya sido él al que el emisor haya dirigido su enunciado), sino también por los numerosos obstáculos en el canal: a lo largo de todo el capítulo, Onetti recurre a una narración mediante la ‘escisión de los sentidos’, término de Ludmer (2009, 26), más exactamente, de la vista y el oído. Entrando más detalladamente en esta idea ludmeriana, nos encontramos ante el siguiente proceso que nunca cesa de ir reduciendo la posibilidad de una comunicación efectiva: Brausen narra y describe las realidades de la habitación contigua; por la presencia de la pared divisoria, empero, no puede ver lo que realmente está ocurriendo. Está, luego, en una situación en la que “el mundo de los objetos claros y articulados se encuentra abolido” y, como lo explica Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1945), en estos casos “nuestro ser perceptivo, amputado de su mundo, dibuja una espacialidad sin cosas” (Merleau-Ponty 2000, 298),<sup>42</sup> hecho que *a priori* haría imposible su descripción. Para contrarrestar esta carencia en uno de sus sentidos —el más fundamental en cuanto a la capacidad descriptiva—, Brausen acude a una fuente de información secundaria y aumenta la función de otro de sus sentidos: el del oído. Esta posición del narrador queda explícita ya desde la segunda frase de la novela: “Yo la oía a través de la pared” (13), nos confiesa Brausen, y, a lo largo del primer capítulo, los párrafos dedicados a la transmisión de los eventos del departamento de al lado se formulan haciendo uso continuo de los verbos *oír* y *escuchar*, o de otros verbos y sustantivos relacionados con la emisión de algún tipo de sonido humano: “y yo la *oía* desde el baño” (13); “dijo la *voz* de la mujer, *cantando* un poco” (13); “[*e*]scuché por un rato el silencio” (14); “volvió la *voz* de la mujer” (14); “*escuché* el golpe del hielo en la pileta” (15); “[l]a mujer *resopló* y *se echó a reír*” (15); “[l]a mujer *se rió*, tres chorros de *risa*” (19, las cursivas son mías). Ello se combinará, además, con la mención de actividades humanas que necesariamente implican la producción de algún tipo de ruido: “cuando su *voz*, sus *pasos* [...] pasaban de la cocina al dormitorio” (13); “[d]ebía estar en la cocina [...] *rebuscando*” (15); “*golpeó* las puertas del balcón” (15, las cursivas son mías). Luego, y como tercer método de reforzar el carácter oído de la narración, en los párrafos donde no se explicita alguna palabra

<sup>41</sup> Edición original en inglés: Jakobson, Roman. “Closing Statements: Linguistics and Poetics”. *Style in Language*. Ed. Thomas E. Sebeok. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1960. 355-370.

<sup>42</sup> El filósofo francés trae el ejemplo de la noche, en la que, privados de la vista y envueltos en la oscuridad, percibimos el espacio que nos circunda como una realidad vacía y uniforme (Merleau-Ponty 2000, 298).

indicadora de sonido, se incluye la cita directa del enunciado oído por Brausen, en forma de diálogo. Es este el procedimiento elegido para abrir la obra: “—Mundo loco —dijo una vez más la mujer” (13), comenzando la narración, que luego se revelará como de primera persona del singular del narrador-protagonista, con la voz directa de un personaje secundario. De la misma manera, el capítulo también se cierra con la palabras directas de Queca, aquí sin intermediación alguna del narrador: “—puede estar seguro. Una al final, se cansa. ¿O no es cierto?” (20).<sup>43</sup> Con todo ello, las restricciones de la descripción desde el encierro encuentran cierta liberación, sustituyendo la más tradicional descripción de lo visual con una descripción de lo auditivo. Sigue reforzando este carácter oído de la descripción el desequilibrio entre las expresiones del *oír* y las expresiones del *ver* referidas al momento espacio-temporal presente: frente a la abundancia de las primeras, la escasez de las segundas es llamativa. Las únicas alusiones a la vista concreta son las tres que siguen: “[y] yo [...] *mirando* [...] la habitación sombría” (14); “[a] través de la persiana *vi* la noche” (17); “Fui a levantar la mirilla [...] *Vi* a la mujer” (20, las cursivas son mías); dos de ellas breves referencias al mundo exterior, y una al espacio propio del narrador. El resto de las referencias al acto de ver, serán ya pertenecientes a una vista no directa, sino imaginada en el futuro; están relacionadas con el objeto del miedo, con lo que se quiere rechazar, esto es, con el futuro encuentro con Gertrudis y el enfrentamiento con su cicatriz: “[l]a tarea de *mirar* sin disgusto la nueva cicatriz” (14); “nadie se atrevería a *detener* mucho tiempo *sus ojos* en ella” (17); “[m]ás adelante [...] es posible *mirar* la cicatriz *a escondidas*” (17); “cuando la *vea* mañana en el sanatorio, [...] si puedo *verla*, si *veo* que no se va a morir todavía” (19, las cursivas son mías). La vista del pecho cortado de Gertrudis, o quizás más exactamente, la vista del vacío producido en el espacio antes ocupado por el pecho de Gertrudis, es precisamente lo que Brausen quiere dejar atrás (la razón principal de su encierro), y al mismo tiempo, lo que es incapaz de olvidar: “No me sería posible escribir el argumento para cine de que me había hablado Stein mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado”; “No era posible olvidarlo” (16). El traslado de la atención del narrador al material no visible, pero audible de la habitación contigua, frente a lo visual de su habitación propia puede ser señal de esta necesidad, pero a la vez, imposibilidad de mirar.

---

<sup>43</sup> Es de especial interés que, aunque dos líneas más abajo en el texto ya aparezca la frase ya citada de “[y]o la oía a través de la pared” (13), por lo cual se aclara a la vez la posición espacial y la jerarquización de los personajes, en la primera frase de la obra no se indica la presencia del narrador intradiegtico que oye este enunciado. Esta retardación mínima de la aparición del narrador en el universo diegtico postulado en la obra, y luego, la falta de su presencia en el último párrafo del capítulo, puede ser ya un indicio de la desaparición final de su identidad.

En esta representación del espacio a través de la escisión de los sentidos, entonces, después de sellar la vista como inadecuada para la descripción, truncando la percepción de uno de sus sentidos, el descriptor opta por apoyarse en la información oída para reconstruir la realidad circundante. Sin embargo, este sentido tampoco resulta suficientemente oportuno: la información auditiva tampoco llega hasta el receptor sin obstáculos; la pared que separa los dos espacios, la distancia de los participantes de la pared, las diferentes actividades cotidianas que generan ruido, es más, la atención que el narrador presta a la conversación contigua, todos dificultan y distorsionan la transmisión de la información. Brausen escucha “distráido, las frases intermitentes de la mujer” (13), esto es, ni presta atención continua a la conversación, ni escucha todas las palabras emitidas. Durante la primera parte de la escena, Brausen está bajo la ducha y escucha los ruidos “bajo la lluvia casi silenciosa” (13) del agua, indicando la posibilidad de oír bien, pero más tarde se añade que las palabras le llegan “alterada[s] por el rumor de la ducha” (15). Es más, en un momento dado Queca y Ernesto, el hombre con el que está conversando, salen a la terraza, colocándose en una posición en la que oír sus palabras resulta imposible.

De esta manera tenemos una comunicación múltiplemente dañada.<sup>44</sup> Pero, aunque Brausen no puede ver nada de lo que pasa al otro lado de la pared, ni puede oír exactamente lo que dicen los ahí presentes, por lo cual una transmisión exacta de lo contiguo debería ser imposible, recibimos una descripción de un carácter fuertemente visual, plagada de detalles: “la heladera o la cortina de varillas tostadas” (13) de la habitación, “pedazos de hielo remolineados en los vasos” (14), “olores vegetales, aceitosos” (15) de la cocina, “la bata de entrecasa y los brazos gruesos” de la mujer que “muequeaba nerviosa, desconsolándose por el sudor que le corría en el labio y en el pecho” (14), a veces yendo y viniendo “por la única pieza de departamento” (13), otras veces “agachada frente a la heladera” (15), y el hombre “en mangas de camisa, corpulento y jetudo” (14), “de retintos bigotes enconados” (18), “con un brazo peludo apoyado en el

---

<sup>44</sup> La incomunicación en este caso es concreta, no obstante, también está presente en otras situaciones humanas a lo largo de la obra. Junto a la ya mencionada manera de hablar entre Brausen y Stein, también vemos que en la relación de Queca y Ernesto la mujer habla casi sin parar, y el hombre “repetía monosílabos, asintiendo, sin abandonarse por entero a la burla” (13). Luego, en la escena imaginada del reencuentro de Gertrudis y Brausen en el hospital, el narrador planea contarle la noticia de los vecinos recién llegados como primera noticia después de enterarse de que su mujer no ha muerto, porque “no tendré nada más verdadero que decirle, nada más importante que la noticia de que alguien se mudó al departamento de al lado, el H.” (19). Entonces, el modelo de comunicación truncado hasta aquí descrito también funciona como símbolo de la incapacidad de comunicación entre los diferentes personajes de la obra, que, a la vez, son todos reflejos de la pareja inicial de Brausen y Gertrudis.

marco y el otro encogido sosteniendo el vaso” (15), etc.; multitud de detalles mediante los cuales se produce un fuerte “efecto de realidad”, una sensación de “verosimilitud referencial” en cuanto al objeto original, pero nunca comprobado (Barthes 1987a, 218 y 213).

En el proceso de formación de los personajes y espacios de la diégesis no es su presencia real en el universo postulado lo que fundamenta su existencia; la credibilidad de un espacio o personaje, es decir, el “efecto personaje” y, a la vez, ‘el efecto espacio’ — término que propongo como paralelo al término hamoniano del “efecto personaje”, esta vez referido al nacimiento del efecto de realidad de los espacios—, aumenta de forma paralela a la presencia de la descripción de la realidad narrativa en cuestión (Hamon 1991, 117). La credibilidad de un personaje o espacio crece en función de la referencia intratextual sobre él a lo largo de la narración, motivo que surgirá siempre mediante la redundancia y la iteratividad (Pimentel 2016, 45). Y si las realidades narradas se aceptan como reales al nivel de la diegesis tras ser descritas repetida y abundantemente, en una suerte de *lo describo, luego existe*, la multitud de detalles sobre la habitación contigua trabaja precisamente hacia este fin: aunque el departamento de Queca no es visto, no está realmente presente, no está incluido bajo el foco realista posible del descriptor Brausen, dentro de la narración cuenta con una existencia mucho más visual y dominante que el espacio realmente habitado por él.

En la proyección de dichos detalles visuales el sistema descriptivo dominante parece ser el del inventario, sin la utilización de categorías lógico-lingüísticas (dentro-fuera, cerca-lejos, al lado, etc.) para la composición de una imagen espacial ordenada. Recibimos una lista de objetos (una heladera, una cortina de varillas tostadas, muebles recién llegados, hielo, vasos, la puerta y su marco, la pileta, el balcón y su puerta, la cama que se esconde en la pared, etc.), y un sinfín de detalles o partes de los cuerpos de los dos personajes (la boca, la bata de entrecasa, los brazos gruesos, las muecas, el sudor, el labio, el pecho, la cara, los pies descalzos, las uñas rojas de los pies y los dedos cortos de la mujer paseando, yendo y viniendo, agachada o acucillada; y las mangas de la camisa, el cuerpo, la jeta, el brazo peludo, los retintos bigotes enconados, el sudor y los ojos del hombre caminando, apoyado en un marco, bebiendo, doblado en un sillón o junto a los pies de la mujer ), aparentemente enumerados sin ninguna lógica interior. Pero, tomando en cuenta que la mayoría de la descripción se nutre de los ruidos y voces producidos por los dos personajes de la habitación contigua, se puede reconocer que la norma de ordenación de los elementos de la descripción sigue los movimientos de Queca y Ernesto

—o al menos los que causan ruido alguno—, y su recorrido por el espacio descrito. Dicha manera de estructurar una descripción, que elige como punto cero secundario<sup>45</sup> una figura en movimiento pero no visible y no mencionada por el descriptor, no da posibilidad para crear una visión de conjunto, y a pesar de encontrar una lógica interior tras la estructuración del espacio, sigue proyectando una visión fragmentaria del tema descriptivo. La descripción, no obstante, sea esta sobre algo visto o sobre algo no visto, en ninguna de sus realizaciones puede ser continua. “[L]a lectura del retrato ‘realista’ no es una lectura realista: es una lectura cubista”, dice Barthes (citado por Pimentel 2016, 18),<sup>46</sup> ya que la descripción solo puede concebirse en fragmentos. Y estos fragmentos solo se perciben como continuos por el lector al ser completados y ordenados automáticamente mediante la referencia que tenemos sobre el mundo real (Pimentel 2016, 18). La descripción funciona únicamente acompañada de un continuo trabajo de ‘reconocimiento’ (Hamon 1982, 159) y de organización inconsciente, donde nombrando las partes se plasma el todo, refiriéndose los primeros a este sinecdóquicamente (Pimentel 2016, 30). Dicho esto, la composición espacial en la que el espacio se plasma según el movimiento de un punto cero secundario, pero sin mención específica de la conexión entre el personaje-punto cero y los fragmentos nombrados del espacio, puede verse como propia de la plasmación de espacios desde la reclusión, llevado a cabo por un personaje privado de gran parte de sus capacidades sensoriales, y especialmente, de la vista.<sup>47</sup>

No se debe olvidar, no obstante, que el fuerte carácter visual de las descripciones nacido por la abundancia de los detalles, aunque crea un efecto de realidad, sigue presentando un espacio inaccesible a la vista. Todo ello puede ser ‘visto’, o mejor dicho, visualizado, únicamente al ser producto de la imaginación de Brausen; como la descripción es un fenómeno *a priori* visual, resulta irrealizable percibir una descripción únicamente de lo auditivo. La mente humana automáticamente procesa lo auditivo en visual, tomando los ruidos y sonidos no como ‘lo descrito’, sino como recurso para poder

---

<sup>45</sup> El punto cero primario sigue siendo Brausen y su habitación, ya que pocas veces sí recibimos alguna referencia sobre la distancia entre el narrador y lo descrito, mediante comentarios sobre la audibilidad de los ruidos.

<sup>46</sup> Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. 67-68. Edición en español: México: Siglo XXI, 1980.

<sup>47</sup> No digo que no sea posible la ordenación de las descripciones espaciales siguiendo las acciones de un personaje secundario si el descriptor no está privado de sus capacidades sensoriales. La diferencia clara entre las dos posibilidades está en la explicitud de la relación entre las acciones de un personaje y el orden de los fragmentos descritos. En el caso de un narrador libre, la descripción presentaría los espacios a través de las acciones del personaje secundario; mientras tanto, en nuestro caso esta relación no se explicita, solo se puede intuir por el lector atento, por lo cual puede causar la impresión de ser la descripción de un personaje omnisciente.

visualizar lo no visible. Este proceso mental que traslada los sonidos reales hacia la visualización imaginada no es escondido en ningún momento a lo largo del capítulo en cuestión. Tras el inicial “[y]o la oía a través de la pared”, Brausen inmediatamente añade: “*Imaginé* su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera” (13, la cursiva es mía); y más adelante recurre con frecuencia al uso de fórmulas conjeturales o del modo potencial (Saad 1975, 66), a saber, a condicionales u otras expresiones de inseguridad, expresando que todo lo narrado son nada más “personajes conjeturales” y productos de la “suposición imaginaria” del descriptor (Ferro 1986, 33): “la cortina de varillas tostadas [...] *debía* estar rígida entre la tarde y el dormitorio” (13); “*debía* estar en la cocina, agachada frente a la heladera” (15); “*miraría* desde arriba el cuerpo acucillado de la mujer” (15); “[*t*]al vez estuviera tirada en la cama” (18, las cursivas son mías). En otras ocasiones, el descriptor aun ofrece dos posibles versiones a elegir: “podría estar, siempre bebiendo, doblado en un sillón o sudando [...] junto a los pies descalzos de la mujer” (18). De esta manera no necesariamente tendríamos que hablar de un narrador no fiable, ya que desde el primer momento reconoce su falta de fiabilidad; manteniéndose esta forma de describir a lo largo de toda la escena se trataría, más bien, de un narrador reducido, que simplemente no tiene acceso a la información completa referida al tema descriptivo.

Pero al mismo tiempo de admitir el carácter imaginado de su narración, parece querer presentarla como información real, verdaderamente confirmada y, por ende, fiable. En nuestro caso, en la frase “[c]uando su voz, sus pasos, la bata de entrecasa y los brazos gruesos *que yo le suponía* pasaban de la cocina al dormitorio” (13), o también en “[h]abía caminado, *supongo*, sin ruido hasta la puerta de la cocina” (15, las cursivas son mías), la expresión indicadora del carácter imaginado de la afirmación llega retardada. Es justo detenerse aquí un momento para pensar sobre la diferencia entre la percepción real de una escena y su descripción: “En la actitud natural, no tengo *percepciones*, no sitúo este objeto al lado de este otro y sus relaciones objetivas, tengo un flujo de experiencias que se implican y se explican una a otra lo mismo en lo simultáneo que en la sucesión”, explica Merleau-Ponty sobre la percepción del espacio (Merleau-Ponty 2000, 296). Frente a ello, la descripción es un fenómeno esencialmente verbal, atado a la linealidad, obligado a ordenar los elementos de la escena y a dotarlos de cierta jerarquización entre ellos. Ante la oposición entre este carácter inevitablemente lineal de lo verbal (aquí manifestado en la escritura) y de la lectura, y las posibilidades idénticas a las de una mirada sintética de la imaginación del lector (capaz de visualizar espacios y escenas, yuxtaponiendo en ellas



toda una serie de detalles al mismo tiempo) (Pimentel 1998, 27), el narrador de Onetti se aprovecha de la contradicción dada. Lanza a la imaginación de su receptor, por ejemplo, la figura de Queca ya antes de aclarar que esta no es una información fiable, haciendo vacilar la concepción de realidad del lector que, así, no sabrá a qué atenerse. Tal procedimiento, luego, lo devuelve a la categoría de un narrador no fiable. Es más, en el apartado “el hombre *debía* estar en mangas de camisa, corpulento y jetudo; ella muelleaba nerviosa, desconsolándose por el sudor que le corría en el labio y en el pecho” (14, la cursiva es mía), es verdad que ya al inicio se incluye un “debía estar”, pero la segunda parte de la afirmación, separada de la primera por un punto y coma (que “indica una pausa mayor que la marcada por la coma”<sup>48</sup>), parece ser un enunciado que ya no pertenece bajo el influjo de dicha partícula indicadora de la suposición. A la vez, en “el hombre, corpulento, de retintos bigotes enconados, podría estar [...] doblado en un sillón” (18) la expresión “podría estar” se refiere únicamente a la segunda parte de la frase, por lo cual los adjetivos calificativos de la primera parte serían presentados como datos confirmados, a pesar de la ya sabida imposibilidad de su observación. Claro es, la descripción puede referirse tanto a lo existente como a lo inexistente, a lo imaginario o a lo posible, y puede autodefinirse como verdadera o falsa (Hamon 1991, 125); con ello el descriptor de Onetti no rompe con ninguna regla de lo descriptivo. No obstante, lo que Onetti hace es enmascarar su imaginación nacida de su ignorancia en conocimiento, su “hacer-creer” en un “hacer-saber” (términos de Hamon 1991, 126). En vez de informar sobre lo existente (dentro del universo postulado de la novela), lo crea mediante el acto imaginativo-descriptivo, pero camuflando este trabajo de creación en un mero acto de presentación, difuminando el límite divisorio entre lo real y lo imaginario.

A pesar de toda difuminación, la naturaleza imaginada de las descripciones anteriores también se revela al compararla con las descripciones sobre Gertrudis, imaginadas o rememoradas por Brausen en su departamento, es decir, pertenecientes indiscutiblemente al ámbito de lo imaginario. Es verdad que, siendo memorias, la información sobre Gertrudis pudo ser confirmada durante todos los años de su relación (“querida Gertrudis de largas piernas; Gertrudis con una cicatriz vieja y blancuzca en el vientre; Gertrudis callada y parpadeante, tragándose a veces el rencor como saliva; Gertrudis con una roseta de oro en el pecho de los vestidos de fiesta; Gertrudis, sabida de memoria,” [14]), sin embargo, en este momento es sacada de la memoria, por lo cual

---

<sup>48</sup> *Diccionario Panhispánico de Dudas*. <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=XAD3nkRJmD6NjdyDQ0> [13/08/2019]

seguirá considerándose como material imaginado. Es más, una parte dominante de las descripciones dadas sobre la mujer se refiere a una Gertrudis alterada, a la Gertrudis de después de la operación, una Gertrudis desconocida y, por ende, ya no recordada sino imaginada: “la nueva cicatriz que iba a tener Gertrudis en el pecho, redonda y complicada, con nervaduras de un rojo o un rosa” (14); “algún día Gertrudis *volvería* a reírse sin motivo [...] y me *miraría* con los ojos brillantes, con fijeza, un momento” (17, las cursivas son mías). Otra cantidad significativa de las descripciones alude a la operación y sus resultados, naturalmente también necesariamente imaginadas:

pensaba en la mañana, unas diez horas atrás, cuando el médico fue cortando cuidadosamente, *o* de un solo tajo que no prescindía del cuidado, el pecho izquierdo de Gertrudis. *Habría sentido* vibrar el bisturí en la mano, sentido cómo el filo pasaba de una blandura de grasa a una seca, a una ceñida dureza después. (15, las cursivas son mías)

Notaremos que estas descripciones siguen las mismas técnicas descriptivas que las referidas al departamento contiguo: aluden al carácter imaginario de lo descrito al mismo tiempo de ocultarlo, pero por no tener el objeto descrito en la habitación contigua, es decir, por no tener una realidad aparentemente accesible al alcance de la mano, el juego narrativo resulta mucho menos confuso, y por ello, menos efectivo.

Esta técnica de difuminar el límite entre realidad comprobable e imaginación no se limita únicamente a *La vida breve*; Onetti la incluirá en *Los adioses* y en *Juntacadáveres*, pero ya ha estado presente en *El pozo*.

A la vez, la utilización de dicho procedimiento de difuminación se combina con la superposición de las descripciones de lo imaginario a las descripciones de lo postulado como real. Si comparamos las pocas descripciones que se refieren al departamento de Brausen y las imaginarias sobre la habitación de Queca o Gertrudis, notamos que estas últimas siguen sin ser completas, son fragmentadas, no obstante, captan detalles pequeños de cierta riqueza de colores, materiales, movimientos y posturas. Frente a esta abundancia de detalles mayoritariamente imaginarios, se puede observar una escasez en cuanto a la presentación de Brausen y de su departamento, es decir, de la realidad de la obra. Claro es, siendo Brausen el narrador-personaje de la novela desde quien se focaliza la descripción, el hecho de que él no se observe a sí mismo tan atentamente y aplase su atención al tema de la descripción —en este caso principalmente la habitación contigua— resulta de cierta naturaleza; a pesar de ello opino que la diferencia entre los detalles presentados puede ser material de análisis. La poca información que recibimos sobre el

narrador y su departamento es que durante la primera parte de la descripción de los eventos contiguos Brausen “escuchaba desde el baño, de pie, la cabeza agachada bajo la lluvia casi silenciosa” (13), “desnudo, de pie, cubierto de gotas de agua [...] sin resolver[se] a agarrar la toalla” (14), y está cerrando y abriendo la ducha una y otra vez, “removiendo la espalda bajo el agua” (15); mientras tanto, “[h]acía horas que un insecto zumbaba, desconcertado y furioso entre el agua de la ducha y la última claridad del ventanuco” (16), solo para acabar aplastado “contra la rejilla del sumidero” (17). Luego, “más allá de la puerta” vemos “la habitación sombría”, “la sábana limpia de la cama” (14) y “la penumbra de la habitación, donde el calor encerrado estaría latiendo” (16). Añadiendo a la enumeración anterior la ya mencionada persiana y mirilla, no se podría decir que hubiera una carencia de detalles sobre el espacio real. Pero opino que, frente a la variedad en detalles y temas que ofrece la descripción del otro espacio y el resto de los personajes, la presentación del espacio y el personaje de Brausen es significativamente más restringida y ofrece una imagen más pobre y vacía: frente a la bata de entrecasa y las uñas rojas de Queca o la roseta de oro del vestido de fiesta de Gertrudis, Brausen está desnudo, cubierto solo de gotas de agua transparentes. Frente a la lluvia de palabras entre Queca y Ernesto o la risa de Queca y Gertrudis, en la habitación de Brausen lo único audible es el leve sonido de agua cayendo y el zumbido molesto de un insecto, que posteriormente es matado sin vacilación, con lo cual, tras haber cerrado también el grifo de la ducha, se anulan todas las fuentes de sonido de la habitación. Frente al ir y venir continuo de Queca, Brausen primero está estático bajo el agua, y luego sale solo para tumbarse en la cama. Frente a los múltiples muebles recién llegados de Queca, en el departamento de Brausen vemos solo la ducha y la cama con sábanas intactas, lugar necesariamente solitario.<sup>49</sup> Y frente al rojo de las uñas de Queca, el oro de la roseta, el rojo, rosa o blanco de las cicatrices de Gertrudis, en el espacio de Brausen domina el gris de la sombra (sombrio, penumbra). Esta desigualdad, o quizás aun contraste entre las descripciones de lo imaginado y las descripciones de la realidad marcan una de las posibles reacciones ante la descripción desde el encierro, en la cual la atención se desplaza a lo que está fuera, a lo que está más allá del espacio circundante inmediato, pobre en impulsos. Esta trasposición de la atención descriptiva, combinada con los procedimientos antes mencionados de difuminar la frontera entre lo imaginado y lo real, y con ello, aumentar la posibilidad de aceptar (o al menos confundir) lo ficcional como

---

<sup>49</sup> Una sábana intacta es una sábana todavía no usada, en la que nadie ha dormido. Indica una cama que no se ha compartido con ninguno, por lo cual la considero como señal de la soledad.

parte de la realidad (o aún más, como la única realidad), causan la sensación de la supremacía de lo imaginario frente a lo real. Lo dicho puede verse como un posible indicio de la dominancia de la ficción sobre la realidad que ocurrirá al final de la novela, en el momento cuando Brausen deja Buenos Aires (espacio del plano real) para trasladarse a Santa María (espacio del plano ficcional). En este momento final de la obra, como ya en el primer capítulo, la ficción ensombrece la realidad, la desplaza a segundo plano, o aun, la sustituye y la hace desaparecer; cuando, en el último capítulo, Díaz Grey asume el papel del narrador en primera persona en singular, se libera completamente de su creador original del plano de la realidad, hace desaparecer por completo a Brausen, y transforma las coordenadas espacio-temporales de la —originalmente— ficción en la única realidad.

Confundir el sueño, escenas de la memoria o de la imaginación con la realidad no es un giro novedoso ni en la narrativa de lengua hispana, ni en la literatura universal. En la escena de la cueva de Montesinos del *Don Quijote*, el Quijote considera lo visto en su sueño como la realidad. Sustituye la “concavidad y espacio capaz de poder caber en ella un gran carro con sus mulas” del fondo de la cueva, por el “más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana” y “un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados”. A la vez, ensancha el tiempo de “[p]oco más de una hora” que pasó durmiendo en la cueva en tres días, observando que “allá me anocheció y amaneció, y tornó a anochecer y amanecer tres veces”. Para probar la fiabilidad de sus palabras añade que “[d]espabilé los ojos, limpiérmelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto”, y que “el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora”. A ello, explicando la diferencia entre el paso del tiempo de la superficie y del mundo subterráneo, Sancho añade: “Verdad debe de decir mi señor [...] que, como todas las cosas que le han sucedido son por encantamento, quizá lo que a nosotros nos parece un hora, debe de parecer allá tres días con sus noches” (Cervantes 2005, 218-219, 224-225).

En obras de E. T. A. Hoffmann, en “El hombre de arena” o en *El caldero de oro*, por ejemplo, a lo largo de la narración hay una confusión en cuanto al carácter real o imaginado de ciertos acontecimientos o diferentes observaciones de los personajes (por ejemplo, la cuestión de la identidad de Coppola, o las diferentes experiencias sobrenaturales del estudiante Anselmo). El lector se encuentra ante una serie de motivos que pueden justificar la pertenencia de estos hechos ambiguos al plano de la fantasía

(embriaguez, sueño, cansancio, locura, manía de persecución, etc.), pero la escena final de ambas (la aparición de Coppola/Coppelius ante la torre y el sucesivo suicidio de Nataniel en “El hombre arena”, y la carta final escrita desde el mundo maravilloso en *El caldero de oro*) parece dar una aclaración posterior sobre el carácter realmente maravilloso de los hechos hasta entonces ambiguos.

La diferencia, opino, entre los tres ejemplos antes descritos y *La vida breve*, es que en los anteriores lo que ocurre es una confusión, mientras que en la última sucede una sustitución: en el *Quijote* se piensa que lo expresamente soñado ocurrió realmente; en las obras de Hoffmann no se sabe exactamente la causa de la apariencia maravillosa de los hechos y se los trata de dotar de una explicación racional, para al final confirmarse su origen realmente sobrehumano. En todo caso, al final de cada historia el lector recibe una aclaración o puede llegar a una deducción que, con carácter retroactivo, le permite categorizar lo leído en el plano de la ficción o la realidad, maravillosa en este caso. Frente a estos ejemplos de una confusión inicial con una aclaración posterior, en la novela de Onetti estamos ante a un esquema más complejo: el lector, desde el primer momento, recibe una imagen clara de los planos diegéticos; la realidad diegética es la historia de Brausen y la ficción dentro de esta es la historia de Díaz Grey, cuya presencia en el hilo narrativo principal se justifica al ser un argumento para cine escrito por Brausen, en cuya escritura lo acompañamos. A pesar de esta inicial claridad, la realidad espacio-temporal originalmente perteneciente a la ficción se hace, paulatinamente, más y más real, hasta que los personajes del plano originalmente real puedan pasar a los espacios originalmente ficticios, y los personajes originalmente ficcionales puedan viajar a los espacios originalmente reales. Tras esta fusión de los dos planos diegéticos originalmente separados, se invierte el punto focal o el plano de referencia desde el que accedemos a la información que se nos da: desaparece el narrador original para que sea el protagonista de la originalmente ficción el que toma el deber de narrar y cerrar la novela, ya como un ser independiente de su escritor. Es decir, en vez de una aclaración final tras una confusión inicial, aquí tenemos una claridad inicial para pasar a una confusión final, sin recibir explicación alguna —ora real, ora maravillosa— sobre este cambio acaecido en los diferentes planos diegéticos de la novela. Es un caso parecido al que ocurre en “Continuidad de los parques” (1964) de Cortázar, o en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) de Borges, pero, siendo estos cuentos y *La vida breve* una novela, esta última da cabida a una gradación más elaborada y detallada en cuanto al proceso de transformación. Lo que deseo señalar aquí no es, entonces, que la técnica sea propia únicamente de

Onetti; solamente quiero subrayar las diferencias entre los diversos desenlaces posibles de procedimientos inicialmente similares.

La obra de Onetti comienza con una descripción aparentemente fiable y realista, que paulatinamente se revela como imaginaria y no fiable. No obstante, aunque la descripción que el lector recibe sobre la habitación contigua, por la falta de acceso directo al espacio antes detallado, no puede ser más que imaginaria, es decir, ficcional, la habitación contigua *original*, pero desconocida por el descriptor y el lector debe existir en algún lugar en el universo espacio-temporal de la novela. Al final del primer capítulo de *La vida breve*, Brausen espía por la mirilla de su puerta de entrada y, por primera vez, ve a la Queca real: “no tenía bata sino un vestido oscuro y ajustado, pero los brazos, desnudos, eran gruesos y blancos” (20). A pesar de que alguno de los detalles de la realidad recién confirmada coincide con la versión imaginada de la mujer (los brazos), la diferencia entre la Queca imaginada y la Queca real de todas formas es necesariamente chocante, y revela abiertamente por primera vez el hecho de que, en cuanto al departamento contiguo, se trata de dos espacios bien diferenciados: uno real inaccesible, y otro imaginario conocido.

Los dos planos se ven enfrentados por la irrupción de la realidad exterior, y la más mínima diferencia entre los elementos contrastados genera el cuestionamiento de la credibilidad del resto del universo imaginario, hasta ahora aceptado como la realidad: si Queca no está vestida como hasta ahora nos lo sugería el narrador, ¿por qué deberíamos fiarnos de toda la información aún no confirmada que nos ofreció hasta ahora? Por otra parte, pero al mismo tiempo, al presentar primero la versión imaginaria, y en una extensión mucho mayor a la descripción del espacio real, en el momento de enfrentar y contrastar los dos mundos paralelos, en los ojos del lector será la realidad objetiva la que resultará una versión distorsionada de la ficción, y no al revés (Pimentel 2016, 48). Por ende, deduzco que, en un principio, mantener la existencia de un mundo exterior ficcional, de una realidad exterior ficcionalizada, solo es posible desde una posición externa y marcadamente separada de la primera, para evitar toda confrontación con la realidad real. Pensemos, por ejemplo, en *La vida es sueño* (1635) de Calderón de la Barca: si Segismundo tuviera una fuente de información fiable sobre el mundo fuera de la torre que lo encierra, toda la farsa sobre las confusiones de sus sueños y sus realidades perdería su fundamento inmediatamente. De esta manera, el aislamiento, el encierro, se revela como elemento imprescindible para que la realidad exterior ficcionalizada persista.

No obstante, la disolución de la barrera divisoria, en caso de ser restringida y de poca duración temporal, puede ser un estímulo —aunque no en todo caso— para el reforzamiento del efecto de realidad del espacio ficcional, en cuanto a su función de aumentar la credibilidad de la primera versión descrita al causar el sentimiento del carácter distorsionado e irreal del segundo. Lo que se nos presenta a lo largo del primer capítulo, no es la habitación misma de Queca, sino su imagen. En el momento de convertirse en imagen, explica Blanchot en su obra *El espacio literario* (1955), el objeto real se hace inaccesible, por lo cual la imagen será algo desconocido, pero que también empezará a parecerse a lo que era el objeto original (Blanchot 1969, 246).<sup>50</sup> La imagen es “la continuación del objeto, lo que viene después de él, lo que queda y nos permite disponer de él aun cuando no queda nada” (Blanchot 1969, 249). Entonces, al tener conocimiento de la existencia de una habitación real que, sin embargo, no tiene presencia dominante a lo largo de la narración, será la imagen de la habitación (la versión descrita por Brausen) la que aceptamos como más presente, más real, frente a la real de presencia escasa.

Todo ello, me lleva a ofrecer una nueva modificación al sistema espacio-temporal hasta ahora propuesto. Tomando como centro del universo diegético la posición del narrador, en el primer capítulo de la novela contamos con —en el plano real— 1) el espacio interior real del departamento de Brausen, punto cero de la descripción, espacio desde donde se ejecuta la focalización; 2) el espacio exterior real de Buenos Aires del que apenas tenemos algún dato, por ser la realidad que se quiere dejar atrás; 3) el espacio exterior real del departamento de Queca, de presencia escasa, al que nos asomamos mínimamente en la última escena de la mirilla; y —en el plano ficcional— 4) el espacio exterior imaginario del departamento de Queca, es decir, la versión que se nos ofrece de ella en la parte dominante del primer capítulo, espacio ‘prótesis’ (Ludmer 2009, 27); y 5) el espacio interior mental de los recuerdos e imaginaciones de Brausen sobre Gertrudis. Estas realidades espacio-temporales luego se completan con 6) el espacio exterior imaginario de Santa María, ficción escrita por Brausen desde su espacio interior real, sobre cuya existencia futura el protagonista ya da una alusión negativa al decir “[n]o me

---

<sup>50</sup> Edición original en francés: *L'Espace littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, 1955. Blanchot hace un paralelismo entre persona-objeto y difunto-imagen, según la cual el cuerpo del difunto ya no es la persona que ha sido antes de morir, pero siendo lo único que queda de él, empieza a ser identificado con tal humano. De la misma manera, en la ausencia del objeto, será su imagen la que tomará su lugar, con la que identificaremos el objeto, aunque *a priori* sea solo su ilusión.

sería posible escribir el argumento para cine de que me había hablado Stein mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado” (16).

De momento, prefiero separar este último espacio del esquema siguiente, ya porque en el primer capítulo todavía no tiene una presencia dominante, ya por su carácter de ficción escrita que, según veremos, ofrecerá otros puntos de aproximación.

En cuanto a los otros, como ya lo he señalado, el espacio del encierro es el departamento de Brausen que se encuentra entre el espacio real y el espacio ficcionalizado de la habitación contigua. Es, precisamente, el carácter aislado de este espacio y la limitación de la percepción sensorial que conlleva la reclusión lo que posibilita la existencia paralela de los dos espacios contiguos: de estar libre y con pleno uso de sus capacidades sensoriales, el narrador, teniendo un sinnúmero de detalles a describir, no sentiría la necesidad de recurrir a la imaginación; es justo por la carencia de la vista y por la así aumentada presencia del oído que la vista interior de la fantasía llega a tener mayor protagonismo.

Como ya se ha mentado, sin embargo, el espacio de reclusión de Brausen no es de un aislamiento total; los límites divisorios que lo recluyen de los espacios reales del mundo exterior y de la habitación de Queca son todos, de una u otra manera, transparentes. La ventana con la persiana permite una visión restringida sobre la ciudad, la mirilla de la puerta deja ver, parcialmente, los espacios comunes del edificio, y la pared fina hace posible que se oigan las conversaciones. Estos datos, hechos y detalles infiltrados desde el plano real contiguo, entran en una interrelación estrecha con el plano ficcional: la versión ficcional de la habitación de Queca se nutre de los pocos datos que se recibe de la realidad de al lado, esto es, Brausen parte de ellos para formar el mundo de su ficción. Por ello, no es este un mundo ficcional arbitrario, creado libremente por la fantasía, sino, mucho más, un mundo paralelo al real, creado *sobre* la realidad circundante.

Tener, para la formación de la ficción, un punto de partida tomado del plano real conlleva una consecuencia de interés, que ya se ha detallado brevemente al hablar sobre el enfrentamiento del lector, pero también del narrador, con la realidad exterior: por los paralelismos entre los dos planos, la importancia del encierro se vuelve más dominante. Las coincidencias entre los dos niveles, y también el simple hecho de que la información dada se nos presente mediante un narrador personaje que ofrece únicamente su punto de vista encerrado, fácilmente aumentan la ilusión de la realidad del plano ficcional, único mundo presentado a lo largo de las páginas del primer capítulo, y llevan a la



identificación (errónea) del plano ficcional como único plano real de la diégesis. En caso de que el encierro se descomponga, los contrastes entre los dos planos superpuestos se hacen visibles, por lo cual el mundo ficcional se revela como lo que realmente es: una ficción. Tal hecho obliga, luego, tanto al lector como al narrador a reconstruir todo el sistema diegético de la obra, y a revalorar el mundo en el que hasta entonces ha vivido, respectivamente. Este detalle es más llamativo en *Los adioses*, donde cuando el almacenero, narrador de la obra, abandona por un momento su encierro autoimpuesto, experimenta un enfrentamiento brusco entre la ‘realidad’ en la que vivía hasta entonces y la realidad real:

me pidió que me sentara a tomar café con ella. [...] de pronto, o como si yo acabara de enterarme, todo cambió. Yo era el más débil de los dos, el equivocado; yo estaba descubriendo la invariada desdicha de mis quince años en el pueblo, el arrepentimiento de haber pagado como precio la soledad, el almacén, esta manera de no ser nada. Yo era minúsculo, sin significado, muerto. (Onetti [2012] 2015, 87-88)

De esta manera, en Onetti, pero también en otras narrativas, el encierro, o más bien el estar encerrado, es un elemento indispensable para la supervivencia de la ficción: genera una interrelación espacio-temporal entre los diferentes planos diegéticos, donde la realidad ficcional se construye sobre la realidad real, con el propósito de sobreponerse ella y sustituirla. Fijémonos en “Las ruinas circulares” (1940) o “La casa de Asterión” (1947) de Jorge Luis Borges, o en “Casa tomada” (1946) o “La puerta condenada” de Julio Cortázar: en cada una de ellas, como lo es tan típico de Borges y Cortázar, el punto de partida para la obra es un espacio reducido, encerrado, pero siempre con la presencia inaccesible o desconocida de un exterior contiguo. Esta presencia contigua pero inaccesible del otro espacio es lo que pone en funcionamiento toda la trama: de tener acceso libre al espacio de al lado, la misma esencia de la obra se perdería en la disolución de las membranas semipermeables, que (con su mera presencia) permiten mantener el suspense a lo largo de la narración.

## LA FORMACIÓN DE LOS ESPACIOS DE LA FICCIÓN

El sistema espacio-temporal de *La vida breve*, según se ha establecido en el capítulo anterior, se divide en los siguientes campos: el departamento de Brausen (espacio interior real), Buenos Aires (espacio exterior real), el departamento de Queca (espacio exterior real), la versión ficcionalizada del departamento de Queca (espacio exterior imaginario), los recuerdos sobre Gertrudis (espacio interior mental) y, finalmente, Santa María y el consultorio de Díaz Grey (espacio exterior imaginario). Sigamos aceptando esta proposición, añadiendo que dentro de esta serie de espacios será el departamento de Brausen desde el cual nacen todos los espacios de la ficción, desde donde comienza la descripción del resto de los espacios, por lo cual se sitúa hasta cierto punto fuera y aislado de toda acción narrativa. Es de notar, sin embargo, que la habitación del protagonista no en todo momento es apta para el nacimiento de la ficción. La ficcionalización del espacio contiguo ocurre durante el período de la operación y convalecencia en el hospital de Gertrudis, y cada vez que accedemos a una escena de construcción similar a la del primer capítulo, encontramos a Brausen solo, acostado en su cama o sentado frente a su escritorio, en una situación que corresponde exactamente a los requisitos que Virginia Woolf designa como imprescindibles para la apertura del espacio mental y la creación de la ficción (Woolf 1989, 104-106). La primera intrusión del protagonista en el departamento de Queca, primero sin su presencia, se realiza un día en el que Gertrudis está durmiendo, mientras que Brausen se encuentra por primera vez con la mujer durante las dos semanas que Gertrudis pasa en casa de su madre. En cuanto a la ficción de Santa María, durante sus primeros intentos de la escritura del argumento para cine admite que dispone solo de una noche para escribir antes de que su mujer volviera de Temperley (casa de su madre), ya que “desde que abriera la puerta, desde que entrara en el ascensor, desde el momento en que yo despertara para esperarla, la habitación, una vez más y peor que nunca, iba a resultar demasiado pequeña para contenernos a los dos” (43). La escena de la que parte la historia ficcional de Díaz Grey y Elena Sala también nace durante la noche, bajo la única luz del velador y con Gertrudis dormida, o con palabras de Woolf, sin que ninguna rueda chirríe, ninguna luz brille (Woolf 1986, 144). A lo largo de toda la novela, la presencia mental o real de los acontecimientos de la habitación contigua nunca se da al mismo tiempo que la participación activa de Gertrudis. La única vez cuando las dos realidades, la de Gertrudis —elemento ajeno que impide la creación— y la de Queca, aparecen al mismo tiempo, coincide con la decisión de Gertrudis de mudarse

definitivamente a la casa de su madre, y asumir que su relación con Brausen se ha terminado; ello podría interpretarse como marca de la predominancia de la ficción sobre la realidad, y un acto de protección del espacio creador mediante la expulsión el elemento ajeno. Pero no es la separación de Gertrudis el único cambio que acaece sobre Brausen en el plano real a lo largo de la creación de la ficción. El hombre, paulatinamente, va despojándose de sus vínculos que lo atan al mundo exterior. Primero, se despide de Gertrudis (“El hombre llamado Juanicho”<sup>51</sup> [...] está muerto” [243]); luego pierde el trabajo; y finalmente rompe sus relaciones con su amigo Stein (“Ya nada tengo que hablar con Stein” [269]). Pero ya antes de comenzar este proceso de autodeconstrucción, y quizás como punto de partida de todo el proceso, ocurre un autorreconocimiento en negativas por parte de Brausen: “Una sonrisa torcida. Y se descubre que la vida está hecha [...] de malentendidos. [...] Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato, hecho de negativas [...], nadie, en realidad; un nombre, tres palabras” (73). Considero tal definición como el paso fundacional del desprendimiento del yo social, hecho necesario para abandonarse a un encierro total.

De ello se puede deducir que el cronotopo del encierro aquí detallado es más que la mera posición en un espacio reducido. El encierro, como espacio creativo, debe necesariamente ser un espacio de intimidad (véase Bachelard 2000, 53-55); según lo explica Blanchot, el artista requiere de soledad para ejercer su arte, pero su soledad no es una soledad propiamente dicha, sino más bien recogimiento (Blanchot 1969, 15). Es decir, más que del mero encierro físico, el creador de la ficción requiere de la soledad y del silencio que le permiten estar solo consigo mismo, soledad y silencio en los que, según las palabras que Brausen le impone a Díaz Grey, “puede suceder lo que usted quiera que yo quiera y será, en este silencio, como acontecimiento fuera del mundo” (93). El encierro real, entonces, puede verse como un momento en el que todavía no ha pasado nada, por lo que todavía puede pasar todo: el momento justo anterior a la creación, un momento situado entre la realidad exterior, el espacio cognoscitivo (término de A. J. Greimas)<sup>52</sup> y el espacio de la ficción. Un espacio que, al recluirse de la realidad exterior, ya no es parte de ella: la persona situada dentro de él no tiene con quién hablar, no tiene contacto humano alguno, por lo cual, de alguna manera, pone la realidad exterior entre

---

<sup>51</sup> Juanicho es el apodo que le había dado Gertrudis. La muerte de Juanicho, de esta manera significa la muerte de sus conexiones con Gertrudis.

<sup>52</sup> Greimas, en *Maupassant*. Paris: Éditions du Seuil, 1976. 120., define el término como “espacio interior que el sujeto se construye para sí mismo, y que por este hecho sólo es significativo para él” (traducción de Carmen de Mora Valcárcel en su artículo “La fijación espacial en los relatos de Cortázar”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-365 [1980]: 349)

paréntesis. Al mismo tiempo, también se puede argüir que el encierro mismo funciona como una realidad entre paréntesis, que es y no es la realidad propiamente dicha; una suerte de heterotopía foucaultiana, uno de esos “lugares reales, lugares efectivos [...] que son una especie de contaemplazamiento, [...] una especie de lugares que están fuera de todos los lugares” (Foucault 1999, 434-435), desde donde el personaje pasará a crear nuevas realidades paralelas. Para que el departamento se convierta en espacio encerrado de la creación por excelencia, cuya permanencia es necesaria para no dejar revelarse las contradicciones entre el plano real y ficcional contiguos (causando con ello la destrucción de este segundo), entonces, es necesario un proceso del desprendimiento del yo social que libere al creador de sus ataduras al mundo de lo real.

### *El espacio de Arce*

La habitación de Queca, continuando el razonamiento del capítulo anterior, tiene dos existencias: una real, en la que Queca se mueve y vive, pero a la que no tenemos casi ningún acceso a lo largo del primer capítulo; y una semi-imaginaria, creada de la información audible o semi-audible desde la habitación de Brausen. En esta primera escena de ‘espionaje auditivo’ el narrador dice: “Y yo, al otro lado de la delgada pared, estaba desnudo” (14); afirmación a la cual llama la atención Gabriel Saad por la elección de la expresión “al *otro* lado” en lugar de “de *este* lado” pese a estar hablando de sí mismo y desde su propio departamento (Saad 1975, 68). Desde el silencio y la soledad de su encierro Brausen traspone su atención al espacio contiguo, poniendo de un lado su departamento y enfatizando el de Queca.<sup>53</sup> Al mismo tiempo, según ya se ha detallado, al ficcionalizarlo, rechaza el espacio real de la mujer: transforma el espacio efectivo de Queca en el espacio ficcional de Queca, o digamos, se apropia de dicho espacio, para transformarlo de espacio ajeno en espacio propio. En un primer momento, Brausen ficcionaliza la habitación contigua a partir de un punto de partida de la realidad, que a pesar de ser restringida, no debe ser olvidada; entonces “*la condición* de la producción”, “su materia prima”, será la realidad (Ludmer 2009, 79-80). Los acontecimientos que presenta en su narración parten de los sonidos, ruidos, voces que escucha a través de la pared, llevándolo a reconstruir un espacio y unas acciones imaginarias que hasta cierto

---

<sup>53</sup> No es poco frecuente una lectura según la cual la descripción de espacios y acciones ajenos al narrador se ve como una señal de no querer enfrentarse a lo propio, de querer ocultar la alienación y los traumas del personaje protagonista, es decir, como el primer paso hacia la huida. Saad —que se acerca al texto a través de la técnica de vasos comunicantes—, en cambio, se aproxima a esta transposición de la atención como trasvase del texto (la historia de Brausen) al contexto (historia de Arce) (Saad 1975, 68), es decir, como una manera indirecta de contar lo esencial.

punto deben de coincidir con la realidad. Por dicha conexión, opino, no se trata aún de una ficción plena, sino solo de una realidad ficcionalizada, primer paso necesario para la creación del espacio-tiempo propio de la ficción del futuro Arce.

La escena inicial de la imaginación impulsada por las voces y ruidos de la habitación contigua se repite en varias ocasiones, siempre con Gertrudis ausente o dormida, y a veces añadiéndole la filtración de otros sentidos truncados; más adelante, no obstante, se le da paso a la plena imaginación, plasmando descripciones de lo de al lado ya sin la presencia de Queca:

Estuve pensando en la mujer de al lado [...] en un momento cualquiera del fin de la noche [...] la Queca, Enriqueta, iba a volver de la calle, sola o escoltada [...], cansada, un poco borracha, canturreando mientras se quitaba las ropas. Iba a estar allí, próxima sólo para mi oído, desnudándose el cuerpo ardiente, sudoroso, cubierta por la humedad nacida unas horas antes, mientras bailaba [...] (48)

Es verdad que tenemos que ver aquí con nada más que expectativas deducidas de la rutina ya conocida de la mujer, sin embargo, se trata de imaginación pura, sin el impulso de lo sensorial, basado únicamente en la memoria. Las descripciones fundamentadas en voces y sonidos y las basadas en imaginación y memorias, en un principio, son análogas en cuanto a su fin: el de describir una realidad no presente a la vista. No obstante, los medios de su producción son diferentes, lo que lleva la segunda versión más cerca a lo que es la ficción pura, nivel que ya es más propio, más personal del narrador que el atado a los ruidos de la realidad.

Pero ya antes de pasar a la imaginación sin la presencia de la materia prima, y todavía en la escena inicial, se puede observar otro paso de apropiación: Brausen escucha y luego cita textualmente las palabras de Queca. La repetición (textual) de las palabras de otro, señala Saad, significa su transformación de oralidad a escritura, produciendo así la introducción de Queca al mundo escrito, al mundo de la ficción (Saad 1975, 65). Y como el espacio propio, “el ámbito propio del narrador en una obra es el texto que él produce” (Saad 1975, 65), la inclusión de los enunciados de Queca al texto (aunque no escrito, pero narrado) de Brausen, puede verse como el primer paso significativo hacia la apropiación del espacio, de la realidad contigua. Y si aceptamos que la escritura siempre deforma la realidad al mismo tiempo de reflejarla (Ludmer 2009, 79), esta apropiación textual sugiere también otra posibilidad: sabiendo que Brausen imagina parcialmente la descripción del espacio y los movimientos de sus dos personajes, creando “personajes conjeturales” colocados en situaciones “en el plano de la suposición imaginativa” (Ferro

1986, 33) —revelándose con ello como narrador no fiable—, parece posible que las palabras de Queca citadas textualmente también hayan pasado por un proceso de deformación, de ficcionalización, antes de llegar a su forma definitiva en el texto. Esto se hace aún más probable si recordamos las ideas de Merleau-Ponty y Bachelard: “Una primera percepción sin ningún fondo es inconcebible. Toda percepción supone cierto pasado del sujeto que percibe” (Merleau-Ponty 2000, 296); “[e]l espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo [...] indiferente [...]. Es vivido [...] con todas las parcialidades de la imaginación (Bachelard 2000, 22). La manera en la que Brausen percibe las palabras de Queca está, pues, condicionada por sus vivencias del pasado, por lo cual al transmitirlas mediante el enunciado narrativo-descriptivo serán inevitablemente moldeadas según la interpretación personal de Brausen. Ello sirve también como una explicación racional de que entre los temas y motivos tratados en los diferentes niveles (el de Brausen y el de Queca) se puedan descubrir tantas coincidencias. Esta tendencia de transformar las experiencias vividas en palabras, para hacerlas más propias, más accesibles y más aceptables, es una dominante en toda la novela, si no en toda la narrativa onettiana.<sup>54</sup> Brausen, en una conversación con Stein afirma: “la palabra todo lo puede. La palabra no huele. Transforme el querido cadáver en una palabra discreta y poética” (332).

Encontramos el próximo paso decisivo en el proceso de apoderamiento del espacio real para la ficción en el capítulo VII de la primera parte de la novela, durante la escena de la intrusión en la habitación vacía de Queca. El narrador abandona su encierro y, al entrar en la habitación real, se activan todos sus sentidos hasta ahora truncados, permitiendo una descripción ya completa que se atiene a los requisitos que Hamon designa para la descripción realista (Hamon 1982, 149-152):<sup>55</sup> la puerta abierta y la luz que Brausen enciende permiten la vista clara; el timbre que toca antes de entrar rompe el silencio; los olores que aspira al entrar ponen en funcionamiento el olfato; y al tocar los diferentes objetos se incluye el sentido del tacto. La mención de cada objeto insignificante en el desorden de la habitación (faja, mesa, copa, ropa de mujer, sillas, carpeta, botella, frutas, cigarrillos, retrato, colcha, revistas, valija, libros, etc.) conlleva su mayor particularización (término usado por Pimentel 2016, 36), lo que aumenta la visualidad,

<sup>54</sup> Véase *El pozo*, “Bienvenido, Bob” (1944), *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre*, etc.

<sup>55</sup> Hamon señala tres situaciones básicas de la descripción: 1) Con un descriptor en una posición inactiva observando su tema descriptivo, donde la descripción es dirigida por lo que este ve. 2) Con un descriptor que presenta oralmente el objeto a describir a una persona menos informada. 3) Con un descriptor que actúa sobre el objeto descrito, ofreciendo una descripción paralela a la acción (Hamon 1982, 149-152). En la escena de *La vida breve* en cuestión, el personaje-descriptor recurre a la primera y a la tercera técnica descriptiva.

pero también el efecto de realmente estar presente. Y el enfrentarse consigo mismo en el espejo del cuarto de baño, identificándose a sí mismo dentro del nuevo espacio, refuerza aún más la toma en posesión mediante la mirada. En la descripción, fuera de la inclusión de referencias sensoriales y la multiplicación de los detalles más mínimos, también aparecen, y de una manera reforzada, los complementos de lugar que tan llamativamente se habían omitido en la versión ofrecida en el primer capítulo: “El cuarto de baño, *al fondo*”; “una faja [...] *entre* la puerta del balcón y la mesa”; “alguna ropa interior colgaba *en* las sillas”; “*sobre* la carpeta azul y el adorno de encaje blanco, *junto a* la botella de Chianti envuelta en paja, *entre* las frutas”; “*encima de* la colcha amarilla”; “*junto al* pequeño estante”; “*dentro del* cuarto de baño” (76-77, las cursivas son mías). Este cambio en la estructura del sistema descriptivo crea la sensación de un mayor grado de conocimiento y, así, de apropiación del espacio. Luego, ya en sí la acción de describir el espacio, como antes el citar las palabras de Queca, transforma el espacio y los objetos en texto, narrado por Brausen, lo que también refuerza su papel dominante sobre lo descrito. Volviendo a la discusión sobre la ilusión mimética, si “el lenguaje significa sin imitar” (Genette 1989, 221), es decir, no puede “re-presentar” (Pimentel 2016, 110), una descripción no ‘presenta’ el objeto, “sino la idea del objeto, su significación” (Pimentel 2016, 110). Lo que se consigue no es la recreación del referente mismo, sino únicamente una “ilusión referencial” (Barthes 1987a, 218), la ilusión de tener el objeto presente. Esta ilusión, no obstante, al no tener ya el objeto presente, empieza a parecerse a lo que era el objeto más que el objeto mismo (Blanchot 1969, 246). “El lenguaje sería entonces *una estructura de mediación*” en el proceso de la representación, en el que el referente de ninguna manera es un objeto anterior a la representación, sino, por lo contrario, el objeto es el producto de cierto tipo de representación del mundo (Pimentel 2016, 111-112), concluye Pimentel. Y si el lenguaje, medio que utiliza Brausen para describir, no representa el espacio descrito, y solo sirve para causar un efecto de realidad, la habitación descrita por Brausen al entrar tampoco tiene que atenerse (o no puede atenerse) a su referente (la habitación real de Queca), por lo cual se convierte en una realidad exclusivamente textual (comprendiendo ‘textual’ aquí como el texto narrado por Brausen dentro de su universo diegético postulado como realidad).

Luego, al apoyar su oreja en la pared, con los ojos cerrados, “hasta estar seguro de que había oído a Gertrudis suspirar y moverse, para obtener una visión de mi departamento en sombras, de las distancias entre los muebles, la forma solitaria de la cama” (77), invierte la escena del primer capítulo, cambia el punto focal de la

descripción, otorgándole el papel del espacio contiguo, del espacio “otro”, a su departamento, e instalándose en el departamento de Queca como en su espacio propio. Es este un espacio en el que “sentí que se me cerraba la garganta y que mi cuerpo quería abandonarse a los sollozos que había estado postergando en las últimas semanas” (76); un lugar propio de un “clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer” (77): esto es, el espacio del refugio, del ser yo mismo, de la libertad. Un espacio vacío, silencioso, sin la presencia ni de Gertrudis, ni de la Queca real, pero con el reflejo de la cara de Brausen en el espejo, que, por ello, en este momento se convierte en parte del dominio del narrador, espacio sobre el cual dibujará su ficción. Recordemos el fragmento ya citado de “[y] yo, al otro lado de la delgada pared, estaba desnudo” (14) que llamó la atención de Saad por referirse Brausen a su propia habitación con “al *otro* lado” en lugar de “de *este* lado” (Saad 1975, 68). Esta transposición del punto focal hacia el departamento de Queca, y la antes mencionada escena de Brausen escuchando los ruidos de su propia habitación desde el departamento contiguo, parecen equiparar el espacio de Queca con el de Brausen, dotando el primero de las cualidades fundacionales propias del segundo. El departamento de Queca, por ello, también conlleva en sí la posibilidad de transformarse en espacio céntrico de la estructura espacio-temporal (al menos en ciertas ocasiones de la narración), lo cual permitiría que sea la habitación de Brausen la que pase al plano de la ficcionalización.

Completado con ello casi perfectamente el proceso de apropiación del espacio de Queca, las escenas escuchadas desde la habitación de Brausen pasan a describirse con una mayor libertad en cuanto a las acciones imaginadas, y sin la presencia de fórmulas conjeturales o del modo potencial que indicaran inseguridad:

Las tres manzanas de la frutera rodaban unos centímetros, aplastadas y heridas, malolientes. [...] el hombre [...], con las manos en la cintura, tratando de adivinar si podría tomar otra copa sin descomponerse. [...] La Queca alzó de la mesa el reloj de oro, sin agujas, y empezó a besarlo [...] El primer borracho sacudió la cabeza, hizo un esfuerzo para pensar si debía o no prestar los cincuenta pesos [...] (101)

Estuve seguro de que sus puños se hundían en las sábanas, que el pelo le colgaba, cosquilleando en la otra cara; seguro de que la carcajada le había dejado una sonrisa densa con la que acariciaba y a la vez menospreciaba su pasado [...] (104-105)

Un último paso de la apropiación y ficcionalización del espacio contiguo será su población de personajes ficcionales, momento que se produce con el nacimiento de Arce, alterego, o yo falseado (Aínsa 1970, 6), con el que Brausen comparte un mismo cuerpo; un *Doppelgänger* nacido del mismo yo que únicamente existe en el espacio ficcional



compartido con Queca. Es de notar que Arce obtiene permiso de entrar en la habitación a través de la información auditiva que Brausen ha adquirido anteriormente (el nombre de Ricardo, ex amante de Queca, por ejemplo), pero solo logra integrarse en el espacio y ser aceptado por Queca cuando deja atrás el intento de mezclar realidad con ficción y opta por darle a la mujer una explicación plenamente imaginaria sobre la razón de su visita. Esta escena se podría explicar volviendo a la teoría de heterotopías de Foucault: según él, a un espacio heterotópico siempre será difícil acceder. De lograr un acceso fácil, probablemente se trate de un falso ingreso, mediante el cual, aunque entramos al espacio físico que ocupa la heterotopía, nos quedamos fuera del sistema heterotópico que ahí funciona. Para convertirse en miembro de la heterotopía hay que recibir permiso de las autoridades o someterse a ritos o purificaciones (Foucault 1999, 439-440), que en el caso de Brausen sería, siguiendo esta lógica, la purificación de la realidad. De esta manera, para poder participar en el espacio de Queca, para poder completar el proceso de apropiación, Brausen elige la creación de una ficción pura, dejando fuera la realidad por completo.

Con ello, se constituiría plenamente el espacio de la primera ficción de la obra, una ficción situada en la habitación de Queca, cuyos protagonistas son Queca y Arce, y que es narrada por Brausen. Veo justificada la afirmación anterior en que en el texto se puede encontrar varios indicios a que las escenas entre Queca y Arce en el espacio del departamento H van dirigidas —y no solo contadas— por Brausen: el plan de matar a Queca es concebido y planeado minuciosamente por Brausen, se menciona innumerables veces antes de la puesta en efecto, y en el preciso momento en el que Arce se dirige a realizar el acto, encuentra a Queca ya muerta, asesinada por Ernesto. Este personaje, que teóricamente pertenecería al plano de la realidad de Queca y debería dirigir sus propios pasos, no obstante, es identificado por Brausen-Arce como “a la vez, otro y parte mía”; de la misma manera, el acto del asesinato también es visto como “una acción mía” (311): dos afirmaciones que podrían interpretarse como ‘creaciones mías’. Una vez llegados a Santa María, Brausen-Arce reflexiona sobre Ernesto y lo trata admitidamente como a su creación: “Ahí está, perdido, existiendo sólo en el miedo; obligado primero a matar por mí, [...] piensa los pensamientos desalentados que yo le hice pensar” (390). Luego, la invitación que Queca le hace a Arce para ir juntos a Montevideo, también puede leerse como escena predeterminada por Brausen, para permitirle a Brausen-Arce a volver al espacio de su juventud y reencontrarse con Raquel, hermana menor de Gertrudis con la que ha tenido relaciones amorosas en el pasado. A la vez, después de cierto tiempo,

Brausen será capaz de ver a “ellos”, creaciones de la imaginación de Queca a los que un personaje situado en el mismo nivel diegético que la mujer no podría tener acceso alguno; la capacidad de verlos, de esta manera, alude a una posición externa, a la existencia de un narrador omnisciente de los acontecimientos del espacio-tiempo de Queca, que se identifica con el Brausen-Arce situado en la habitación.<sup>56</sup> Finalmente, después de tener relaciones sexuales con Queca por primera vez, Brausen-Arce se convence de que “nada estaba sucediendo, de que todo era nada más que una de esas historias que yo me contaba cada noche para ayudarme a dormir; seguro de que no era yo” (116).

En esta situación de una habitación de Queca narrada-imaginada por Brausen, en una ocasión en la que Brausen-Arce tiene a Queca delante, siente la necesidad de excluirla y recurrir a la imaginación: “Tuve miedo de dejar de desearla y me volví en la cama para evocar, sin ver su espalda, su estatura, su vestido de hilo inarrugable, la imagen de la Queca desnuda, rendida, la pequeña boca abierta y engrosada” (219); es esto, quizás, un intento de reencontrar al descriptor extradiegético de la ficción y separarlo del personaje participante. Aunque, como lo hemos establecido, los encuentros entre Arce y Queca también pertenecen al nivel de la ficción, son una ficción mucho más vivida que la ficción de los recuerdos e imaginaciones que se producen expresamente desde la habitación de Brausen; son una ficción que conlleva la participación activa del narrador en los acontecimientos. Volviendo a Woolf y a Blanchot, el acto creativo requiere de una habitación propia con una llave en la cerradura de la puerta (Woolf 1989, 106), y un estado de recogimiento (Blanchot 1969, 15), condiciones no dadas en las citas con Queca. La dificultad se da aquí en que Brausen sea el autor de las escenas en cuestión, pero también su actor, mientras que una escena expresamente ficticia requiere de algún tipo de narrador que esté inventándola. La vuelta a las escenas imaginadas y recordadas sobre Queca desde el otro lado de la pared —que siguen presentes a lo largo de todo el texto— sirven, entonces, para mantener separados el actor Brausen-Arce y el narrador-descriptor-creador Brausen, hecho que con la disolución del encierro sea, probablemente, irrealizable.

Entonces, con ánimo de completar la división de la novela en dos subrelatos que propone Josefina Ludmer, donde el espacio de Buenos Aires y Brausen sería el espacio productor y el de Santa María y Díaz Grey sería el producto narrado por Brausen (Ludmer

---

<sup>56</sup> Concuerda con esta suposición una afirmación de Carina Blixen, según la cual los narradores de Onetti normalmente están atados a una particular perspectiva, aunque a veces se nota que “guardan en sí a otro, un narrador absoluto, que sabe todos los cuentos” (Blixen 2007, 13).

2009, 51), quisiera proponer una división triple, donde el espacio del departamento y Brausen siguen siendo el punto de partida productor, pero donde el espacio del departamento contiguo y Arce sería el producto nº 1, y el de Santa María y Díaz Grey sería el producto nº 2, o, con palabras de Hugo Verani, ficciones de segundo y tercer grado (Verani 1987, 220). En un principio, en la jerarquización de los tres niveles, el producto nº 1 y el producto nº 2 estarían en el mismo nivel, con el espacio productor dominando sobre ellos. No obstante, ya hemos mencionado ciertos motivos que dotaban el espacio de Queca de potestad productora (ser visto como ‘este lado’, el acto de espiar la habitación propia de Brausen desde el departamento H), por lo cual fácilmente se puede producir una cadena productiva, en la que el espacio productor creaba el producto nº 1, que, transformándose en espacio productor secundario, pasaba a producir el producto nº 2, tal y como sucede en “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges, donde al final de la narración el mago-creador descubre ser él mismo, a la vez, la creación de otro mago-creador.

En este sentido, propongo que paralelamente a la descomposición de Brausen y la ‘fundación’ de Arce, se produce el desplazamiento del espacio de encierro creativo, o más bien, la fundación de un encierro creativo secundario o paralelo al primero. La habitación de Queca es un espacio *a priori* cercano a la ficción: los llamados “ellos” que la prostituta ve tomar forma, poblar la habitación y charlar entre sí sin prestarle atención aparecen solo cuando ella está sola. Por medio de “ellos”, espectros de la imaginación o la locura de Queca, se vierten en el vacío de aquel espacio las figuras de la ficción, pero de una ficción que solo existe mientras Queca esté encerrada; esto es, el departamento contiguo también se puede considerar como un lugar apto para la apertura del espacio cognoscitivo de sus participantes. Brausen mismo alude múltiples veces al “aire de milagro de la habitación” y explica que “[n]o es ella [Queca], no lo hace ella [...] eran los objetos” los que posibilitaban la existencia de Arce (253). Y es, efectivamente, el espacio donde nace Arce, hecho que ocurre en el capítulo XII de la primera parte, justo anterior al primer capítulo en el que Brausen no participa explícitamente en la narración de los eventos de Santa María. Notemos que Brausen, hasta entonces estaba sufriendo con encontrar la figura del marido de Elena Sala. Reitera una y otra vez la escena del primer encuentro entre Díaz Grey y Elena Sala (sin especificar si solo mentalmente o por escrito), pero en el momento de formarse el marido, Lagos, Brausen desaparece de la narración sanmariana (aunque todavía se mantenga la narración en tercera persona). Por lo tanto, el nacimiento de Arce, la formación de Lagos y la desaparición de Brausen coinciden. De ahí que, una

vez constituidas las dos ficciones, parece que la presencia de Brausen como narrador carecerá de importancia mayor. Aunque siga presente en la diégesis como personaje, y también continúen las referencias metanarrativas a su poder creativo, ya antes de las escenas de la desaparición hay alusiones a la división entre el Brausen narrador y el Brausen personaje. Al decir “[u]n hombre, yo, la abandonaba cada mañana” (84) o “[m]e sentía consultar el reloj y sentarme en la cama —no a mí; a esta forma, este peso, este cuerpo— [...] Me oía ir hacia el cuarto de baño [...], suponía el susurro de la navaja sobre mi barba. Luego me oía regresar, estremeciéndome [...]” (85), esto es, cuando mediante un acto de proyección psicológica cambia la focalización interna de sus acciones por una externa, parece no identificarse consigo mismo, como si se estuviera imaginando, como si se estuviera narrando a sí mismo desde la habitación contigua. Con ello, el espacio de Queca, que primero clasificamos como realidad, y luego colocamos al plano de la ficción, a través de una transformación metonímica (esto es, mediante el contacto producido por la contigüedad), toma el papel del espacio creativo (secundario), reduplicando el original. Al realizarse esta metonimia espacial, el narrador (que después de todo lo anterior quizás sea inadecuado seguir llamando Brausen) se empeña en consolidar la nueva identidad formada en Arce. “Yo soy Arce” (134), dice; y más tarde: “lo más importante estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce” (137). Pero, quizás, la señal más marcada de una suerte de transposición del centro creativo de la narración, es el reconocimiento de Brausen-Arce en la escena del asesinato de Queca: “Sentí que despertaba —no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño” (311). Es de mencionar que la afirmación anterior se da inmediatamente después de que los dos hombres entraran en la habitación de Brausen, es decir, al introducir personajes de la ficción en el espacio real, pero también, al volver Brausen al espacio de creación original, lugar de reflexiones y reconocimientos, lugar desde donde se puede ver los acontecimientos desde fuera. Y es aquí donde toda la realidad exterior de Brausen se revela o se identifica como el sueño que había sido soñado por el mundo de Arce, que, de esta manera, tendría que ser la realidad, el punto de partida, aunque siga siendo identificado como otro sueño más, otra vez algo muy parecido, aunque no idéntico, a la resolución de “Las ruinas circulares” de Borges.

El Brausen original a lo largo de la novela va saltando entre sus diferentes mundos posibles, entre sus diferentes vidas breves, en un proceso donde lo que ya no se necesita se va rechazando paulatinamente. Brausen no solo corta sus relaciones con Gertrudis, su trabajo y Stein, sino consigo mismo también. Desde este punto de vista, Brausen pasaría

primero de su mundo exterior real a su espacio encerrado; de ahí se desplazaría a la habitación contigua transformándose en Arce; y finalmente, cuando Arce también resultara innecesario, se trasladaría a Díaz Grey, última estación del camino autoformativo. Como hemos visto hasta ahora, y seguiremos viendo de ahora en adelante también, todo este camino se refleja en los cambios del carácter de las descripciones ofrecidas sobre los espacios: los diferentes niveles de apropiación observables en las descripciones reflejan las alteraciones acaecidas sobre la posición del narrador.

### *El espacio de Díaz Grey*

Pasemos ahora al segundo espacio de la ficción: Santa María. La ciudad considerada plenamente ficticia que constituye el espacio principal de varias obras posteriores de Onetti (*El astillero*, *Juntacadáveres*, *Dejemos hablar al viento* [1979], *Cuando ya no importe* [1993]), es con frecuencia comparada por la crítica con el Macondo de García Márquez, la Comala de Rulfo y el Yoknapatawpha y Jefferson de Faulkner.

La ciudad argentina del mismo nombre, situada en la provincia de Catamarca, probablemente nada tiene que ver con la ciudad onettiana. Los críticos sostienen que su descripción geográfica la sitúa entre los pueblos costeros a orillas del río Uruguay, sus características concretas muestran la imagen de un Buenos Aires de posguerra, mientras que el nombre podría provenir de la denominación histórica de la capital argentina, Santa María de Buenos Aires (Marra 1969, 138). También se la ve como “singular mezcla portuaria de Montevideo (la tierra natal), Buenos Aires (la tierra prometida) y Paraná (la tierra utópica)” (Curiel Defossé 2013-2014, 11), todos hechos por los cuales, aunque tenga referentes reales, la Santa María de Onetti puede seguir viéndose como un espacio de la ficción. Lo que para nosotros resulta más llamativo que sus posibles referentes extratextuales, es que en *La vida breve* también se alude a un referente intratextual, o más bien metatextual, de la ciudad en el plano real de la diégesis:

El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sí que hay junto a la ciudad una colonia suiza. (22)  
Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo. (23)

Esto es, Santa María, como tanto elemento ficticio en la narrativa de Onetti, también nace de, o tiene como materia prima un espacio real al nivel de la diégesis, desde el que luego

se desenvuelve su carácter ficcional.<sup>57</sup> La diferencia entre la formación de los dos espacios ficcionales de la novela estaría en la accesibilidad de su referente real: mientras que la habitación real de Queca está siempre al lado de Brausen, y es una realidad presente, accesible, al alcance de la mano; Santa María es una ciudad alejada (tanto espacial como temporalmente), en la que el narrador solo ha estado una vez, y solo durante veinticuatro horas, identificándola como un lugar inaccesible o difícil de acceder (para llegar hay que cruzar el río), que vive más fuertemente en la memoria de Brausen que en su realidad. La presencia del espacio real de Queca conlleva una posibilidad de control sobre las alteraciones introducidas en su versión en el mundo ficcional, posibilidad que es inexistente en el caso de Santa María. De ahí que sea más fácil su proceso de apropiación. Sin reparar en que la memoria sea muy lejana, tras el primer uso del verbo “recuerdo” Brausen inmediatamente pasa al “sé”, indicando un conocimiento profundo del lugar. Y aunque primero hable de su “necesidad creciente de *imaginar* y acercarme a un *borroso* médico de cuarenta años” (23, las cursivas son mías), y recurra a fórmulas de probabilidad (“debía usar anteojos gruesos”; “debía moverse en el consultorio” [23]), la descripción pronto pasa a reforzar el carácter visual de la imaginación y la posesión del descriptor sobre el material imaginado: “*Ve*o una mujer que aparece de golpe en el consultorio”; “Yo *veía*, definitivamente, las dos grandes ventanas”; “*Tenía* también a la mujer”; “*tenía* ya la ciudad donde ambos vivían” (22-25, las cursivas son mías). A esta sustitución de expresiones del modo potencial por verbos de la vista y la posesión para reforzar la apropiación del espacio, se le añade la conclusión de Brausen tras terminar el primer trabajo imaginativo-creativo sobre la ciudad: “Estuve sonriendo, asombrado y agradecido por que fuera tan fácil distinguir una *nueva* Santa María en la noche de primavera” (26, la cursiva es mía); “[a]hora la ciudad es mía” (30), afirmaciones que otra vez indican la posesión, pero también el carácter ficcional de la ciudad, que ya no es idéntica a la Santa María geográficamente localizable del plano diegético, sino que

---

<sup>57</sup> Quizás esta sea una de las grandes diferencias entre Santa María y las ciudades creadas por Rulfo, García Márquez o Faulkner: Santa María no es una ciudad preexistente en el universo de la diégesis, ni tampoco una ciudad que se funda a lo largo de la novela mediante las acciones de los personajes, procedimientos mediante los cuales el nombre del fundador real seguiría siendo el del autor extratextual. La ciudad onettiana nace, no de las acciones, sino de la narración, o más precisamente, de las descripciones de uno de los personajes creados por Onetti, hecho que se subraya luego en *El astillero* al mencionar la estatua de Brausen Fundador. Frente a Faulkner que nunca dejó de fingir la realidad objetiva, explica Vargas Llosa, Onetti pasa a lo admitidamente ficcional, haciendo nacer una Santa María ante los ojos del lector, como una creación subjetiva de Brausen, como una realidad de segundo plano, pura proyección mental (Vargas Llosa 2010, 200). Este procedimiento narrativo, comenta Marra, aleja la ciudad de Onetti, que, al no adjudicarse el papel del fundador, puede observarla con mayor objetividad y cierto grado de distanciamiento (Marra 1969, 140).

es “nueva”, y coincide con la original solo al ser su topónimo (Antúñez 2013-2014, 98). Luego, cuando Brausen-Arce huye a Santa María, finaliza el proceso de apropiación mediante su inclusión en el espacio fundado y dice: “contemplé la fachada del hotel en la esquina, la iglesia, el cartel para automovilistas en el nacimiento del camino que llevaba a la colonia; me volví para mirar la superficie quieta del río [...] lo que yo recordaba de la ciudad o le había imaginado estaba allí” (374-375); “[t]odos eran míos, nacidos de mí, y les tuve lástima y amor” (378). Con ello, indica una vez más que la ciudad que él observa tiene integradas las modificaciones que se le impusieron a la original por medio de su imaginación —por lo cual no es la real—, y afirma su posesión sobre ella, respectivamente. Esto es, en el caso de la construcción de Santa María también se nota el proceso mediante el cual Brausen se despropia de sus bienes, para apropiarse de sus narraciones, de los mundos de su ficción (Ludmer 2009, 96), pero esta vez de forma más pronunciada.<sup>58</sup> El trabajo de apropiación que corta definitivamente la ciudad narrada de la ciudad real, en el caso de Santa María resulta más natural que en el caso del departamento de Queca, por la ya mencionada falta de la presencia del referente exterior, que lleva consigo la imposibilidad de control y comparación entre los dos planos, y la mayor libertad del proceso imaginativo-creativo del espacio cognoscitivo.

Al mismo tiempo, Santa María es un espacio más concreto, más localizable, por el hecho de estar dotado de un nombre propio (frente al departamento H de Queca, que fuera de no ser bien localizable en Buenos Aires, recibe su ‘nombre’ en forma de una letra que no se pronuncia, una letra transparente [Ludmer 2009, 31]). Según indica Pimentel, la creación de espacios de la ficción dándoles un nombre propio ejerce una influencia notable en el proceso de la descripción: un nombre propio, frente a un nombre común, alude a un espacio diegético individualizado (Pimentel 2016, 44) que, sin embargo —en el caso de no tener que ver con un nombre propio con referente extratextual existente en nuestra realidad—, en un primer momento es una entidad vacía que se llenará en la sucesividad textual (Pimentel 2016, 48). Una vez concluido el proceso de semantización, la presencia de un nombre propio facilitará el nacimiento de un referente intratextual (Pimentel 2016, 45), lo cual incrementará la ilusión de realidad creada. En definitiva, la inclusión de un nombre propio en la descripción de un espacio aumenta la ilusión

---

<sup>58</sup> Ludmer no hace mención sobre la apropiación del espacio de la habitación de Queca (probablemente por no incluirlo entre los espacios de la ficción), sin embargo, se notará que el proceso hacia la toma en posesión es casi idéntica en los dos casos (cambio de las expresiones del modo potencial por los de la vista y la posesión; inclusión de elementos de lo imaginario sobre lo real para separarlo de la realidad; afirmación de la posesión, etc.).

referencial, dato que lleva a que Santa María se transforme en un “mundo imaginario y concreto” (Marra 1969, 138) a la vez, ya que “[p]oco a poco la fuerza de los nombres, de las actitudes, de las escenas y de la intervención directa del mismo personaje creador, hace que ese mundo muestre una realidad menos onírica que concreta” (Marra 1969, 139).

Pero no es únicamente la fuerza del nombre propio lo que coadyuva al paso a la realidad de Santa María: tras la huida del lugar del crimen, Brausen-Arce y Ernesto pasan una noche en un hotel, todavía en Buenos Aires, donde Brausen, “recuperando la posición encorvada frente al escritorio” (343) y habiendo confirmado que Ernesto sigue durmiendo —es decir, nuevamente en un ambiente que le permite la creación— comienza a construir el mapa detallado de Santa María, ciudad que hasta ahora no se había descrito desde un punto de vista global. La construcción del plano parte del nombre escrito de Díaz Grey y se expande alrededor de él, hasta formar la imagen completa de la ciudad desde perspectiva de vuelo de pájaro. La aparición de tal visión sincrónica enfocada desde el aire está bien justificada en el nivel diegético, al tratarse de la construcción de un mapa por Brausen-Arce, pero también sigue indicando la posición omnisciente del narrador que conoce cada detalle de la disposición espacial de lo descrito. El carácter construido del espacio se ve reforzado mediante el uso de expresiones como “empecé a dibujar”, “tracé las manzanas”, “[d]ibujé ondas” (344), que hacen recordar continuamente el trabajo en proceso del narrador, mediante el cual la ciudad va cobrando realidad “en el devenir del texto” (Pimentel 2016, 123). El espacio, luego, recibe dimensión temporal. Primero, al referirse a las proezas de un llamado general Díaz Grey, cuya estatua ecuestre se alza en la plaza principal: “la estatua levantada por la contribución gustosa y la memoria agradecida de sus conciudadanos al general Díaz Grey, no inferior a nadie en las proezas de la guerra o en las batallas fecundas de la paz” (344). Y segundo, por la mención de los paseos de muchachas por el parque “donde la mayoría de ellas había pisado las huellas de sus madres, había respirado las inquietudes que una idea fija provocó en sus madres veinticinco años antes” (344-345). Luego de completar el plano, la descripción experimenta un cambio de perspectiva: el focalizador-creador del inicio, al que acompañamos en el trazo de sus líneas y que observaba la ciudad de una manera global, da su lugar a un focalizador situado en un nivel con los ciudadanos, despojado de una visión global, más observador que creador. Son señales de este cambio a una visión más diacrónica, por una parte, el aumento de detalles no observables desde una perspectiva a vuelo de pájaro (“el pedestal verdoso y manchado” de la estatua, las muchachas paseando



por el parque, los hombres “con fingida pereza, los sombreros inclinados, un cigarrillo recién encendido entre los dedos”, etc. [344-345]), y por otra parte, la sustitución de los verbos que hacían referencia a la escritura y el dibujo, por verbos indicadores de la vista como introductores de las escenas descritas (“veía la estatua”; “veía las parejas en el atardecer”; “Veía los hombres salir de la confitería” [344-245]). Es decir, durante este pasaje descriptivo, el modo de percepción de Brausen —haciendo un paralelismo entre la ciudad onettiana y el laberinto del Minotauro— primero es la sincrónica de Dédalo, que observa su propia creación desde arriba, como artista, deidad o diseñador; y luego pasa a la visión diacrónica de Teseo, viendo la ciudad desde su interior, como un explorador, héroe o cualquier hombre cotidiano (Véase Faris 1988, 4). Con ello, le otorga a la ciudad creada una estructura espacial completa, así ya conocida desde las dos formas de percepción básicas, lo que, otra vez, aumenta la posibilidad de verla, en los ojos del lector, como espacio real.

Finalizada la descripción (que, por la abundancia de los detalles no puede ser completamente dibujada, sino, en parte, imaginada), Brausen firma el plano y lo rompe en pequeños trozos, afirmando una vez más su posesión, pero quizás también indicando que tras el proceso de creación del espacio, el plano físico ya no es necesario para mantener la realidad de lo creado, análogamente quizás a como una partitura tampoco será necesaria para la existencia de una melodía tras haber sido oída por alguien.<sup>59</sup> Confirma esta suposición que habiendo destruido el plano, la descripción continúa, sustituyendo los verbos introductorios de dibujo y de vista por los del pensamiento: “pensando en la ciudad de Díaz Grey, en el río y la colonia, pensando que la ciudad y el infinito número de personas, muertes, atardeceres, consumaciones y semanas que podía contener eran tan míos como mi esqueleto” (345). Notemos que en vez del verbo ‘imaginar’, tan frecuente en las descripciones anteriores, aquí figura el verbo ‘pensar (en)’: mientras que la imaginación se refiere a la creación mental de realidades antes inexistentes, el acto de pensar en algo alude a algo más racional, a la recreación mental de una realidad ya existente en el mundo exterior. Por ello, esta vez no imaginar, sino pensar en Santa María también indica su existencia real, que llega a reforzarse hasta tal punto que al comprar un

---

<sup>59</sup> Sin la existencia del documento ‘fundacional’ una realidad puede ser olvidada (total o parcialmente), no obstante su existencia no será borrada solo por ello.

mapa real Brausen marca con una cruz la posición de la ciudad en las coordenadas espacio-temporales de nivel real.<sup>60</sup>

A lo largo del fragmento descriptivo anterior, tal como en los precedentes, abundan las referencias a la posesión de Brausen sobre el espacio descrito. Pero ya desde el primer momento del proceso creativo-imaginativo mental o escrito de Brausen se encuentran indicios a que el tiempo-espacio de Santa María cuenta con cierto grado de libertad e independencia frente a su creador. “Por alguna causa que yo ignoraba aún, el médico no estaba en aquel momento con el guardapolvo puesto” (24), explica Brausen al inicio de la formación del carácter de Díaz Grey. La frase puede significar que el narrador todavía no había decidido por qué, pero por alguna razón deseaba describir de tal manera a su personaje; pero también podría decirse que la “causa que yo ignoraba” se refiere realmente a una falta de conocimiento sobre el mundo descrito, lo que únicamente puede ocurrir de contar con un referente real, es decir, suponiendo que Brausen no domina la ficción que está creando. La frase “este médico *debía* moverse en un consultorio donde las vitrinas, los instrumentos y los frascos opacos ocupaban un lugar subalterno” (23, la cursiva es mía), entre otros ejemplos, también se puede comprender como una necesidad que impone el narrador, o como una probabilidad que el narrador solo intuye. Luego, durante la búsqueda de la figura del marido, Brausen confiesa que las acciones en el consultorio continuaban “sin que yo necesitara dirigir lo que estaba sucediendo, o prestara atención” (83) y añade:

entretanto Díaz Grey había seguido recibiendo las visitas de Elena Sala, había repetido cientos de veces el primer encuentro, esforzándose por no mirarle a los ojos. Y en cada una de las visitas había dado una inyección a la mujer, sin mirar entonces nada más que la zona imprescindible de la piel del muslo o la nalga [...] Así, sin variantes, una o dos veces por día, sin que yo tuviera que intervenir ni pudiera evitarlo. Porque yo necesitaba encontrar el marido exacto (83)

La escena imaginada, entonces, prosigue, se repite una y otra vez, sin permitir intervención alguna por parte del narrador que en teoría tendría que tener todo poder sobre el flujo de los acontecimientos, pero todavía aludiendo constantemente al proceso creativo en el que trabaja Brausen. Esto es, la ciudad, por una parte, tal como lo afirma en un momento, es suya, pero por otra parte, cuenta con una independencia misteriosa e inexplicable. Es como si el material ya imaginado ganara independencia para seguir

---

<sup>60</sup> No nos olvidemos de que en el nivel diegético existía una Santa María original que podía situarse en el mapa. No obstante, la Santa María a la que se dirigen Ernesto y Brausen-Arce, y por ello, la Santa María señalada en el mapa, no es idéntica a la real.

existiendo fuera del espacio mental de su creador, proceso análogo al que se puede notar en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “Las ruinas circulares” de Borges, o en “El zapallo que se hizo cosmos” (1896) de Macedonio Fernández. Este carácter doble de dependencia e independencia de la realidad de Santa María es una de las múltiples interferencias espacio-temporales entre los diferentes planos diegéticos de la obra (tema en el que ahondaremos en el próximo capítulo), pero también una más de las señales de su posible existencia dentro del plano diegético.

Tras la fijación de una Santa María de origen ficcional, pero de existencia entre lo ficcional y lo real, el proceso descriptivo pasa a la próxima alteración del sistema espacio-temporal establecido: la introducción de Brausen en el espacio de Díaz Grey y la fusión de los dos personajes. En camino hacia Santa María, los fugitivos se detienen y Brausen-Arce compra el mapa ya mencionado, un cuaderno y lápices. Sobre estos dos últimos el narrador confiesa:

no fue por Díaz Grey ni su reacción y dificultades ante la mujer muerta lo que me hizo comprar el cuaderno y los lápices; en los últimos días sólo me interesaba pensar en la pieza del hospital, quería describir, minuciosamente, hasta habitarla, la diminuta sala del médico de guardia, sus paredes blancas, el escritorio con el teléfono y las ordenadas pilas de papeles, la fotografía de un ministro gordo en la pared, el aparato de radio del que colgaba en triángulo una carpeta de lana tejida, el pico humeante de la cafetera sobre el calentador entre tubos y bocales. Quería estar allí, oírlos murmurantes y respetuosos de las pausas, ser yo mismo Díaz Grey encogido y titubeante junto al escritorio [...]; ser la habitación y estar fuera de ella, detenerme en la soledad, en el olor amarillo del yodoformo de los corredores por donde avanzaba, siempre remoto, el chirrido de las ruedas de una camilla [...] (370-371)

En el fragmento anterior, que nuevamente se apodera de la escena descrita mediante múltiples sentidos (las paredes blancas, etc., son vistas; el murmurar de los objetos y el chirrido de las ruedas es oído; y el yodoformo es olido), se establece que la escritura ya no se desea para narrar lo ocurrido, sino para describir lo circundante. Brausen describe para dominar y apropiarse del espacio-tiempo de la ficción, y para, mediante la descripción, introducir en ella a sí mismo y convertirse en uno de sus personajes.

Pero como ya lo he insinuado, opino que el paso de Brausen al mundo ficcional de Santa María no es tan directo, y depende fuertemente del personaje de Arce anteriormente creado. Notemos que según la fábula el que huye a Santa María con Ernesto tras la muerte de Queca no es Brausen, sino Arce. Entonces es Arce, personaje procedente de una realidad ficcionalizada, el que logra introducirse en el mundo de Santa María, espacio de la ficción pura. Y mediante este personaje ficcionalizado sobre el propio cuerpo de Brausen, el Brausen real se integra en el mundo ficcional en el momento de su

identificación como tal por otros personajes: “—Usted es el otro —dijo el hombre—. Entonces usted es Brausen” (391); “—¿Brausen? —preguntó la voz” (392). Al mismo tiempo, es este también el momento de la disolución de lo que era Brausen originalmente. “Miré en silencio al hombre, comprendí que me sería posible aludir a nada negando o asintiendo” (392), se dice el narrador después de ser preguntado por su identidad. Brausen nunca responde a la pregunta, porque no puede. Su nombre en este momento ya no alude a nada, ya que no tiene ningún referente. Será por ello que desde el último capítulo la voz de Brausen desaparece, y la voz narradora en primera persona se identificará con Díaz Grey, concluido así el desligarse de Brausen de todos sus lazos hacia la realidad.

Puede resultar interesante comentar que Marra designe a Arce como creador de Santa María (Marra 1969, 138). Es posible, claro es, que esto sea un error o una confusión del autor, o que él trate a Arce y a Brausen como a la misma persona, ya que inmediatamente después de mencionar su carácter de creador por primera vez, le atribuye una cita que pertenece claramente al Brausen narrador. Sin embargo, me gustaría seguir un poco observando la posibilidad de un Arce creador: resulta innegable que la persona que comienza la escritura del argumento para cine es Brausen, pero a lo largo de la narración de Santa María, en numerosas ocasiones no hay referencia alguna al acto de escritura concreta delante del escritorio, para dar paso a lo que parece imaginación, actividad imaginativa de la que no necesariamente sabemos siempre el autor. Y esto así, especialmente, porque Brausen pasa a denominarse varias veces Brausen-Arce, y no reconociéndose en su propia actitud, otra vez proyectando sus propias acciones en otro, concluye que “[t]al vez fuera Arce este hombre seguro y lento avanzando con una sonrisa” (156), a pesar de tratarse en este caso de una escena que comparte con Stein, personaje puramente real. Catalina Gaspar ve al fondo del funcionamiento de *La vida breve* el procedimiento que ella denomina “metaficción productiva”, “donde la *mise en abyme* renuncia a ser un procedimiento refractor y verosimilizador, para ser generador de un relato que hace del caos de su productividad [...] la materia narrativa” (Gaspar 1998, 64). Así visto, la *mise en abyme* no refleja sino produce el relato y “el texto se constituye en un juego de espejos transformadores” (Gaspar 1998, 64). Gaspar añade que “cada *mise en abyme* se muestra como productora de otra, y en esa generación, lo mismo se torna diferente” (Gaspar 1998, 66). Siguiendo esta línea de razonar, se podría decir que si cada *mise en abyme* es creadora de otra, el mecanismo metaficcional se transforma de ser un mero espejo a ser un proceso. En este proceso Brausen crearía el primer espejo (la realidad de Arce), desde el cual luego nacería el próximo (la realidad de Díaz Grey). Así

se reafirmaría la jerarquización en cadena de los tres espacios-tiempo, y recibiría una nueva explicación la frase “lo más importante estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce” (137), ya que sin Arce tampoco podría existir Díaz Grey y Santa María. De esta manera, al proceso que propone Ludmer, donde Brausen-yo produce un Díaz Grey-él, y asistimos al cambio de Brausen en *él* y Díaz Grey en *yo* (Ludmer 2009, 86), Gaspar agrega el *tú* de Arce (Gaspar 1998, 76) situado entre los dos como puente que ayuda el paso del plano de la realidad del *yo* a la ficción del *él*. Así sería como se transforma el espacio inicialmente de Queca en el segundo encierro, espacio intermedio, espacio de paso que contribuye en la creación del próximo espacio.

Hasta ahora, en la formación del sistema espacio-temporal de la novela hemos visto el siguiente proceso: las descripciones de los espacios de la ficción (igual que la de los personajes) siempre parten de un referente intratextual, perteneciente al plano de la realidad diegética de la obra. Mediante diferentes recursos descriptivos (alteración de expresiones del modo potencial por las de la vista y la posesión, repetición de las palabras de personajes del plano real, transformación de espacios y objetos en texto, particularización de objetos, introducción de complementos de lugar, etc.), el narrador se apropia del material descriptivo, con lo cual, cortando progresivamente las conexiones con el referente real, se abre paso hacia su ficcionalización. Tras la alteración de los espacios-tiempo, una vez constituidos en la ficción, el proceso se invierte: se va aumentando su efecto de realidad (con el uso de nombres propios, la especificación de una multitud de detalles y de su localización espacio-temporal dentro del mundo real), y —aunque siempre manteniendo las referencias a su carácter ficcional y creado— se comienza un camino hacia su reintegración al plano real. Esto, una vez logrado, significaría la alteración del plano real dentro de los marcos de la realidad. Esto mismo ocurre en el ya mencionado “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” de Borges. El propósito no necesariamente se logra; si pensamos en el mismo proceso transformativo en el caso de un actor de teatro, veremos que el personaje se construye sobre el actor (entidad extradiegética), y este personaje diegético, por vía del actor, estará presente delante del espectador extradiegético también, en un mismo espacio-tiempo. No obstante, la frontera invisible entre actor-personaje y espectador nunca permitirá que el personaje diegético se integre por completo a la realidad exterior. A pesar de ello, ya en sí la aproximación de los dos niveles permite la incorporación del personaje, en nuestro caso, de Brausen-Arce (real y ficcional a la vez), en el plano que originalmente era ficción pura. En otras

palabras, tras el primer paso de la bifurcación o desintegración de los espacios del plano real en reales y ficcionales, y después del trabajo transformativo sobre ellos, se vuelve a tratar de integrarlos en la realidad, tal como ocurre en el caso de los personajes también: el Brausen inicialmente único se desdobla en Arce y en Díaz Grey, pero luego pasa a ser Brausen-Arce y Díaz Grey, para finalmente dejar solo a Díaz Grey, hecho que puede verse como la desaparición de Brausen y Arce, pero también como la fusión de los tres bajo el nombre del médico. Como se ha visto, uno de los procedimientos fundamentales para la serie transformativa sobre los espacios aquí propuesta, se da mediante los recursos ofrecidos por la descripción; el otro recurso fundamental en este proceso será el de las interferencias espacio-temporales producidas a lo largo de la obra, tema en el que ahondaremos en el capítulo que sigue.

## FUSIÓN MEDIANTE CONFUSIÓN: LA FUSIÓN DE NIVELES DIEGÉTICOS MEDIANTE MECANISMOS DE INTER-COTEXTUALIDAD Y METALEPSIS NARRATIVA

Santa María, fundada mediante la imaginación y la escritura de Brausen, está dotada de una fuerte ilusión de realidad, muestra cierto grado de independencia de su creador, y para el final de su constitución se transforma en espacio de pleno derecho en el nivel de la realidad postulada de la obra. Este carácter real de Santa María, no obstante, no es una cosa dada desde el primer momento de la obra, sino el resultado de los procedimientos descriptivos vistos en el capítulo anterior, por una parte, y un continuo encuentro entre los planos de la realidad *a priori* y la ficción *a priori*, en forma de mecanismos de inter-cotextualidad y metalepsis narrativa, por otra. Comprenderé aquí la inter-cotextualidad, según lo define Roberto Ferro, como cruces y transferencias entre textos idénticos a los referidos como intertextualidad,<sup>61</sup> que, no obstante, ocurren dentro de un mismo texto, entre sus varios niveles diegéticos (Ferro 1986, 43); a la vez, bajo metalepsis narrativa me referiré al término según la definición de Genette ya citada en la introducción, es decir, como “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de los personajes diegéticos en el universo metadiegético)”, o el hecho de “contar como diegético, en el mismo nivel narrativo que el contexto, lo que, sin embargo, hemos presentado (o se deja adivinar fácilmente) como metadiegético en su principio o, si se prefiere, en su origen” (Genette 1989, 290-291). Ambos procedimientos se comprenden como transgresión de frontera entre lo real y lo imaginario diegético, aunque en su grado y en la medida de la irrupción muestren diferencias esenciales.

Los casos de inter-cotextualidad serían las múltiples correspondencias entre personajes, espacios, situaciones y acontecimientos entre los planos de la realidad y de la ficción, “confluencia de connotaciones y repeticiones que generan cadenas de significación” (Ferro 1986, 44), conllevando la identificación de un elemento real con otro ficcional. Es de admitir que este mecanismo de correlaciones no trae consigo la ruptura de los límites entre realidad y ficción, sin embargo, sí significa un paso de acercamiento entre los niveles diegéticos, lo cual más adelante facilitará la naturalización

---

<sup>61</sup> Término introducido por Julia Kristeva en su artículo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. *Critique* 239 (1967): 438-465. (Edición en español: “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Ed. y trad. Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 1997. 1-24.). Kristeva, a partir de la idea del *dialogismo* de Bajtín, señala: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*” (Kristeva 1997, 3).

de las repetidas interferencias metalépticas que producirán la confusión de las fronteras entre los diferentes planos. En este acercamiento de niveles, Arce y Díaz Grey serían dobles de Brausen; Queca y Elena Sala, de Gertrudis; y el departamento H y el consultorio del médico, del departamento de Brausen, pero también el uno del otro.<sup>62</sup> En cuanto a la inter-cotextualidad de los espacios, por una parte, la habitación de Queca es un reflejo idéntico pero inverso de la de Brausen, con una “gran cama, igual a la mía, colocada como prolongación de la cama en la que estaba durmiendo Gertrudis” (76-77). Por otra parte, y aún más significativamente, las tres habitaciones comparten una misma configuración descriptiva. En cada descripción el lector puede visualizar un espacio de contornos demarcativos dominantes: según se ha determinado ya, en la habitación de Brausen delimitan el espacio la ventana con celosía, la mirilla y la pared; mientras que en la de Queca, la ventana, la puerta y la pared compartida. En cuanto al consultorio, el capítulo V, punto de la puesta en marcha de la historia del plano metadieético de Santa María, se inicia con la apertura de una puerta, elemento que se refuerza en otras varias escenas descriptivas (“ella podía ser recibida con sólo golpear la puerta con los nudillos, arrastrar las uñas sobre la placa de vidrio rugoso” [90]); al otro lado dominan “dos grandes ventanas sobre la plaza” (24); y finalmente, el interior se divide por el biombo tras el cual Elena Sala se desnuda durante la primera cita. Al igual que los límites de los espacios anteriores, estos también son ‘transparentes’: la puerta tiene una placa de vidrio, las ventanas son grandes y dan a la plaza, y el biombo, aunque obstruye la vista, no impide el oído. Luego, contrastando con la escasez y la pobreza de detalles que recibieron mención en el departamento de Brausen, el consultorio, tal como ha ocurrido con la habitación de Queca, se describe con una riqueza de detalles vivos: el lector observa a un médico viejo o cansado, “de cuarenta años”, de “anteojos gruesos”, “un cuerpo pequeño”, “un traje gris, nuevo”, “calcetines de seda negra” (23-24), y a una mujer sonriendo, examinándose la dentadura en el espejo, seria, con un medallón entre los dos pechos demasiado pequeños, de cara segura (23); ambos están colocados en un consultorio con vitrinas, instrumentos, frascos, un biombo, un espejo, una percha niquelada, con dos grandes ventanas, un ancho escritorio en desorden, y una estantería con un millar de

---

<sup>62</sup> Las alusiones a dichas relaciones son claras: Arce se construye sobre el mismo cuerpo de Brausen, relación que este subraya diciendo “[y]o soy Arce” (134); el médico “debía [...] tener un cuerpo pequeño como el mío [Brausen]” (23); Queca duerme en la misma cama que Gertrudis (en una cama idéntica, una cama reflejada en el espejo de la pared divisoria) y también es la mujer asesinada en lugar de Gertrudis (la idea de matar surge en Brausen primero en relación con su mujer); Elena Sala entra en el consultorio de Díaz Grey “[c]omo entraste tú [Gertrudis]” (22); Gertrudis y Elena Sala ambas llevan un collar con una medalla entre los pechos y consumen morfina, etc.



libros (23-24). Es esta una escena llena de luz, ya por la luz de mediodía que entra por las llamativas ventanas, ya por el níquel de la percha, el reflejo del espejo o los colores claros y vivos (pechos blancos, corbata chillona) que muestran paralelismo con los rojos de la habitación de Queca y contraste con los grises de la de Brausen.<sup>63</sup> Onetti, creando una suerte de *mise en abyme*, configura tres espacios bien diferenciados en el nivel de los acontecimientos, pero recurriendo a las mismas técnicas de estructuración espacial, aumentando con ello la naturaleza especular de sus realidades.

Estos mecanismos de inter-cotextualidad, como ya se ha aludido, en sí no rompen con las fronteras de lo real; los paralelismos siguen perteneciendo a lo extraño pero explicable,<sup>64</sup> debido a que la versión descrita de la habitación de Queca y el consultorio de Díaz Grey ambos pertenecen al ámbito de lo (parcialmente) imaginario, por lo cual puntos de contacto con la realidad del ente imaginador resultarán de cierta naturalidad.<sup>65</sup> No obstante, considerándolos un paso preparativo de la naturalización de las múltiples metalepsis de la novela, se notará que su papel se vuelve fundamental: en un principio, la metalepsis es una figura de ruptura, de transgresión e intrusión (Genette 1989, 290), donde la súbita presencia de personajes en niveles que no les corresponden causa un efecto disruptivo en el tejido narrativo (Malina 2002, 1) y sobresalta al lector no iniciado (Genette 2004, 66-67).<sup>66</sup> Basta pensar aquí en el efecto causado por la última escena de “Continuidad de los parques” de Cortázar, donde se revela la presencia del personaje metadieético en el diegético. A pesar de ello, en *La vida breve* la incursión de personajes a otros niveles resulta casi natural, se produce sin ningún choque ni sobresalto, lo cual, opino, es gracias al cuidadoso trabajo inter-cotextual que acercó los elementos pertenecientes a diferentes niveles diegéticos hasta tal punto que ya antes de la metalepsis propiamente dicha parecían pertenecer a una misma realidad.

---

<sup>63</sup> A todos ellos Ludmer añade varios paralelismos válidos más: señala la contigüedad de la habitación de Queca y Brausen, paralela a la contigüedad de la sala de espera del médico y su consultorio, con lo cual la habitación de Brausen se dota de la función de sala de espera, donde el narrador desea ser admitido al espacio contiguo (Ludmer 2009, 73). A la vez, ve en Díaz Grey no solo a Brausen, pero también al médico que operó a su mujer; en Queca (mediante el juego de palabras Queca → [Enri]queta → teta) y en Mami (Mami → mama), el seno cortado de Gertrudis; en la ruptura de Ricardo con Queca, otra vez, el corte del pecho; etc. (Ludmer 2009, 90-91).

<sup>64</sup> Siguiendo a Tzvetan Todorov, en caso de duda frente al carácter sobrenatural de los acontecimientos, “[s]i [el lector] decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a [...] lo extraño” (Todorov [1980] 1981, 31; edición original en francés: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.)

<sup>65</sup> La imaginación humana es menos creativa de lo supuesto; no somos capaces de imaginar nada completamente nuevo, nomás la combinación de toda realidad que hayamos percibido durante nuestra vida (véase por ejemplo Borges, Jorge Luis. “La Biblioteca de Babel”. *Cuentos completos*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 2017 [2011]. 137-145.)

<sup>66</sup> Edición original en francés: *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Éditions du Seuil: 2004.

En cuanto a los personajes así acercados de Brausen, Arce y Díaz Grey, denominarlos como dobles o personajes inter-cotextuales en este punto ya no parece satisfacer la interrelación que presentan. Los tres son, por una parte, personajes independientes, pero, al mismo tiempo, son todos la misma persona: tras su acercamiento inter-cotextual, alusiones a un Díaz Grey-Brausen o a un Brausen-Arce no son nada escasas a lo largo de la novela (de la misma manera que también se habla de Gertrudis-Elena Sala), y esta duplicación de los nombres —a la vez de ser una referencia metanarrativa a su existencia como dobles del otro— causa la indeterminación, la difuminación de los límites entre los personajes, impidiendo la posibilidad de conocer el actor de ciertos acontecimientos, o el remitente de algunas afirmaciones. Tal indeterminación desembocará en cierto grado de asimilación de los tres personajes, que, por ello, podrán ser vistos no solamente como dobles, sino más bien como una única persona desdoblada en varias identidades. Con este paso, las repetidas metalepsis de la obra se acercarán considerablemente hacia su naturalización.

Es debido señalar aquí que entre dichas metalepsis no todas pertenecen a la categoría de metalepsis naturalizadas mediante la inter-cotextualidad: para traer un contraejemplo, la metalepsis autorial<sup>67</sup> (descendente, según Klimek 2010, 231-233) por parte del Brausen-narrador en la que leemos “[a]hí está el médico [...] sin sospechar que en un momento cualquiera yo pondré contra la borda de la balsa a una mujer” (30) separa claramente los personajes de Brausen y de Díaz Grey (Brausen-narrador ↔ Díaz Grey-personaje), quedando por lo tal el carácter disruptivo de la metalepsis intacto (en cuanto a la pertenencia a la realidad de la metadiégesis). De la misma manera, en la escena ya mencionada durante la cual el tiempo sanmariano sigue fluyendo mientras Brausen se encierra para encontrar la figura del marido, ejemplo de metalepsis retórica o discursiva<sup>68</sup> (también descendente [Klimek]), tampoco se nota la asimilación de los personajes, por lo cual tampoco se causa la confusión de los planos.

Lo que observaré con más atención entonces, son las metalepsis al nivel de la historia (Cohn y Gleich 2012, 105), a saber, las que ocurren entre el mundo de Arce

---

<sup>67</sup> La metalepsis autorial se define por Genette como la acción de representar los acontecimientos de la narración como si fueran producidos directamente por los autores, y no solo relatados o descritos (Genette 2004, 10-11).

<sup>68</sup> Se define como metalepsis discursiva la transgresión que juega con la doble temporalidad de la historia y la narración (Genette 1989, 290), o el hábito de ciertos narradores de interrumpir la descripción de las acciones rutinarias de sus personajes mediante digresiones; este tipo de metalepsis es considerada relativamente inofensiva (Cohn y Gleich 2012, 105-106).

(nivel metadieético 1), el mundo de Díaz Grey (nivel metadieético 2) y el mundo de Brausen-personaje (nivel dieético), dejando a un lado las que ocurren con la participación del Brausen-narrador, perteneciente a una suerte de nivel extradieético. Claro es, la línea entre los niveles de Brausen-personaje y Brausen-narrador es casi inexistente, ya que a lo largo de toda la obra encontramos señales de su carácter creativo-narrativo a la vez que participa en la acción. No obstante, considero que se puede notar una diferencia entre los dos ejemplos antes citados —en los que Brausen narra desde una posición externa—, y otros casos, en los que sigue siendo el narrador-creador de la realidad metadieética de forma explícita, pero de alguna manera está, a la vez de crear, en el mismo nivel de los acontecimientos narrados, en los que se integra no como narrador, sino como persona. Así es, por ejemplo, la escena del diseño del mapa, en la que durante el proceso creativo Brausen parece introducirse —en el momento del cambio del punto de vista sincrónico por diacrónico— al mundo del mapa.

Notemos que las metalepsis al nivel de la historia que observaremos no son lo que llamaríamos una metalepsis de carácter tradicional genettiana, en la que un personaje se introduce a un nivel dieético que no le corresponde. Escenas como “y yo mantendría el pequeño cuerpo del débil médico [...] para poder esconderme en él” (46) o “fui yo mismo, vestido con un largo guardapolvo [...] mis muebles, mi instrumental, mis libros” (50), son ejemplos de la intrusión de Brausen, situado inicialmente en el nivel dieético, al nivel metadieético de Santa María (metalepsis exterior, según Cohn y Gleich 2012, 106), pero no como Brausen mismo, sino a través de la identificación con uno de sus personajes. De la misma manera, al inicio del capítulo V, a lo largo de unas cortas líneas, el narrador recurre a la primera persona del singular, referida claramente a acciones que lleva a cabo el médico, fenómeno que puede comprenderse como la primera señal de la futura independencia del Díaz Grey narrador, pero también como otra intrusión metaléptica de Brausen en el personaje del médico. Subrayo, entonces, que no se trata aquí de una metalepsis tradicional, en la que un personaje perteneciente a un nivel dieético determinado se crea un lugar en otro nivel, incorporando su propio personaje tal como es. Brausen, en un principio, no aparece en Santa María (ni en la habitación de Queca) como Brausen; al contrario, toma la identidad de un personaje ya existente en el nivel al que desea infiltrarse (un personaje que él había creado anteriormente o crea en el mismo momento de su integración), anulándose a sí mismo, o al personaje cuya identidad tomó, o fundiéndose con él.

La confusión y asimilación de los personajes inter-cotextuales prosigue también en otros niveles; la ya citada “[l]a apreté, seguro de que nada estaba sucediendo, de que todo era nada más que una de esas historias que yo me contaba cada noche para ayudarme a dormir” pronunciada por Brausen en la habitación de Queca, negando su identidad con el actante, prosigue de la siguiente manera: “seguro de que no era yo, sino Díaz Grey” (116). Esto es, en vez de decir ‘sino Arce’, según correspondería dentro de la situación narrativa, nos encontramos con el nombre del médico perteneciente a la ficción sanmariana, produciéndose una metalepsis, esta vez, entre los dos niveles metadieéticos (metalepsis interior según Cohn y Gleich 2012, 216). Y completando el cuadro, la ruptura también se produce en la tercera dirección, desde la metadiégesis hacia la diégesis (metalepsis ascendente [Klimek 2010, 231-233]), movimiento observable en la escena en la que Díaz Grey reconoce que “el dueño del hotel era el viejo Macleod”, un Macleod que, a pesar de ser partícipe de la ficción, es “más verdadero, tal vez” (229) que el del plano real. Díaz Grey, personaje del nivel metadieético, aquí entra en contacto con el nivel diegético: es capaz de acceder a datos de la vida y los recuerdos de Brausen, a elementos del plano real, y concluir en que la versión de la ficción es más real que la original. Los personajes de la ficción se incluyen sobre los personajes de la realidad de la misma manera cuando Brausen, en un encuentro con Stein, observa: “[t]al vez fuera Arce este hombre seguro y lento avanzando con una sonrisa” (156). Finalmente, en la afirmación “era Arce en las regulares borracheras con la Queca, en el creciente placer de golpearla, en el asombro de que me fuera fácil y necesario hacerlo; era Díaz Grey, escribiéndolo o pensándolo, asombrado aquí de mi poder y de la riqueza de la vida” (203-204), las tres identidades en uno aparecen en el mismo enunciado, todavía, sin embargo, con cierta supremacía de un Brausen narrador que escribe y piensa a los otros dos y que los observa desde fuera, asombrado por los hechos que le hacen producir.

Opino que estas continuas interferencias metalépticas en todas las direcciones posibles aumentan la ilusión de realidad, más concretamente, la ilusión de que los tres diferentes niveles diegéticos comparten, de alguna manera, un mismo universo espacio-temporal, que comprende en sí la totalidad de los planos espacio-temporales hasta ahora diferenciados. La afirmación anterior puede resultar contradictoria, ya que la teoría de la narrativa considera la metalepsis precisamente un recurso para destruir el pretendido realismo de la ficción (Prego y Petit 1981, 54-55), que revela —como todo proceso metafictional— la ficcionalidad de la narrativa (Neumann y Nünning 2014, en línea) y, mediante el acto de mostrar el aparato narrativo al descubierto, compele al lector a una

mayor conciencia sobre su carácter construido (Pier 2014, en línea). Sin embargo, partiendo de la afirmación de John Pier, según la cual al hablar sobre metalepsis “there remains the thorny question of knowing under what conditions it is illusion-breaking or illusion-building” (Pier 2014, en línea), se podría plantear una aproximación sutilmente diferente: en casos como “Continuidad de los parques” de Cortázar o “La fiesta brava” (1972) de José Emilio Pacheco, por ejemplo, el carácter disruptivo de los procedimientos metalépticos, aquí ascendentes e interiores, es indiscutible, debido a que el intruso en cada caso es un personaje originalmente ajeno al nivel diegético, y porque la trasgresión de los límites diegéticos ocurre solo una, o nada más algunas pocas veces. Paralelamente, en obras como *Ilusiones perdidas* (1843) de Balzac o *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759) de Sterne —donde las reflexiones metalépticas son típicamente descendentes (tanto autoriales como discursivas, pero también, aludiendo a la presencia del lector, de tipo de inmersión del lector)—, el carácter construido del plano diegético quedará también claramente revelado, ya que durante la narración narrador y personajes se mantienen como entidades bien diferenciadas (aun si solo por medio del tiempo), por lo cual las relaciones entre el creador y lo creado no se alternan con tanta facilidad. Observando el mecanismo metaléptico de *La vida breve*, veremos que aquí no se da ninguno de los rasgos observados en los ejemplos anteriores: en la novela las metalepsis irrumpen con tanta frecuencia en los diferentes planos diegéticos, y su dirección es tan variada (ascendentes, descendentes, interiores y exteriores), que después de cierto punto pierden su carácter disruptivo y se integran en las reglas de funcionamiento del universo postulado de la novela. Y aunque, como hemos visto, *La vida breve* también ofrece varios ejemplos de metalepsis autorial y discursiva, separando al narrador claramente de lo narrado, en ella abundan las metalepsis a nivel de la historia, en las que los personajes afectados son generalmente los dobles o las parejas inter-cotextuales. Por ello, los personajes intrusos no irrumpen a un espacio con el que nada tienen que ver, sino a un espacio en el que cuentan con, digamos, un cuerpo receptor que naturaliza su aparición en el plano diegético al que originalmente no pertenecen. Los personajes de *La vida breve* o bien pasan con su mismo cuerpo a un espacio al que están conectados por medio de su doble, o bien se introducen en el cuerpo de su doble, tomando o compartiendo su identidad.<sup>69</sup> Este tipo de metalepsis se produce mediante la conexión de los dobles, por lo

---

<sup>69</sup> Este ejemplo de metalepsis se parece en su construcción a las que pueden ocurrir fácilmente en autobiografías ficcionales o narraciones del yo, relatadas en primera persona del singular desde un presumido presente del narrador (como *En busca del tiempo perdido* [1913] de Marcel Proust o *Vida y*

cual resulta más natural: por lo tanto, se podría decir que la repetición múltiple de la metalepsis en un texto, y especialmente mediante el juego de dobles, no necesariamente resulta en la disrupción de la ilusión de realidad; por lo contrario, puede ser productora de un nuevo tipo de ilusión, en la que los diferentes planos pertenecientes a niveles diegéticos disímiles se convergen en un espacio-tiempo común. Hagamos un rápido paralelismo con las dos vertientes del sincretismo que distingue György Eisemann en su artículo “Sincretismo «mágico»: laberintos en los textos de Jorge Luis Borges y de la «nueva novela» francesa”: en una de ellas, al colocarse en correlación elementos disímiles solo se refleja la incompatibilidad que hay entre ellos, abriendo de las contradicciones múltiples caminos de interpretación; en la otra, dentro del sincretismo es precisamente la presencia simultánea de elementos *a priori* incompatibles lo que, fundiendo a todos los elementos, abre paso a un nuevo camino, a una nueva realidad hasta ahora incomprensible (Eisemann 2017, 61). El artículo de Eisemann, luego, revela la posibilidad de alcanzar efectos opuestos partiendo desde construcciones idénticas, tal como resulta ser el caso de las construcciones metalépticas en cuestión; la última vertiente del sincretismo propuesta por Eisemann representa algo similar al fenómeno que aquí estamos detallando: las múltiples facetas originalmente incompatibles del universo espacio-temporal de *La vida breve* se funden en una realidad común, un nuevo horizonte hasta entonces inconcebible.

Del paralelismo con el artículo del estudioso húngaro se nos revela otra condición necesaria para que el carácter de crear ilusión de la metalepsis pueda realizarse: en todos los ejemplos hasta ahora vistos —tanto en los a favor como en los en contra del fenómeno observado—, en el punto de partida de la narración se contaba con una estructura diegética que diferenciaba varios niveles narrativos entre sí claramente separados (por medio de la presencia de un libro, por diferencias temporales, etc.), y a lo largo de la narración estas fronteras preestablecidas se rompieron en algún momento mediante el procedimiento de la metalepsis. En cambio, por ejemplo en “La puerta condenada” de Cortázar, las irrupciones del nivel imaginario (el llanto del niño) hacia el nivel real ocurren continuamente (tal como en *La vida breve*), pero ya desde el primer momento de la narración, y sin aclarar *a priori* la existencia de varios niveles dentro de la estructura diegética. En este caso, la pertenencia del llanto a lo imaginario (nivel metadieгético) se

---

*opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne, por ejemplo). Por el hecho de tener en el nivel extradieгético un narrador que en nombre es idéntico al personaje de la diégesis (dos entidades que difieren entre sí únicamente por existir en una realidad espacio-temporal diferente), las intervenciones metalépticas del narrador pueden pasar desapercibidas con mayor probabilidad.

revela mucho posteriormente, mediante la aclaración del gerente, por lo cual el carácter metaléptico de la presencia del llanto en la habitación contigua se identifica como tal solo de forma retrasada, otra vez, rompiendo la ilusión ahora de la unidad espacio-temporal de la narración. De alguna forma, la metalepsis oculta aquí también funcionaba, desde el primer momento de la narración, como creadora de una ilusión de realidad, pero como el proceso es invertido, es decir, primero se crea la ilusión de la unidad y luego se revela el paso metaléptico, el resultado final será otra vez la destrucción de la ilusión de realidad. Por ello, opino que para que la metalepsis identificable por el lector adquiriera un carácter creador de una ilusión de realidad, es necesario, no únicamente la trasgresión continua de las fronteras y el juego de dobles, sino también una distinción clara de los niveles diegéticos *a priori*, desde el primer momento de la presentación de la estructura espacio-temporal de la obra.

En este mismo proceso de realizar la fusión de los niveles diegéticos manteniendo, es más, creando al mismo tiempo la ilusión de realidad de las descripciones y narraciones tanto de la realidad como de la ficción, el encierro será un factor más. Si los saltos metalépticos, que tienden a destruir la aceptación de su carácter real o fiable por parte del lector, se producen estando el narrador que los presenta en una posición encerrada, el choque entre los niveles producido por las incongruencias puede evitarse. Me explico: ya hemos visto en el incipit de la novela cómo la ficcionalización de un espacio real desde el encierro puede ocultar su carácter de ficción hasta el momento de producirse una apertura que arrojará luz sobre las incompatibilidades entre el mundo descrito y el real, revelando el primero como ficcional. Para poner un ejemplo, si al final del primer capítulo del libro Brausen no hubiera visto por la mirilla la imagen real de Queca, el lector se hubiera quedado con la primera imagen recibida sin dudar demasiado de su fiabilidad. De la misma manera, narrando varias realidades exteriores desde el encierro — independientemente de su carácter real o ficcional—, y contando, en consecuencia, con un *yo* narrador unitario para todos los planos diegéticos, al haber perdido la posibilidad de controlar la realidad real, pueden difuminarse los límites divisorios entre realidad y ficción y producirse la ilusión de su unidad espacio-temporal. Con ello, la realidad de Buenos Aires, el departamento de Queca y la ciudad de Santa María se colocaría en un

único nivel de realidad común, donde los encuentros entre los personajes no causarían ningún sobresalto.<sup>70</sup>

Frente a esta unidad espacio-temporal exterior, el encierro es un espacio reducido y casi atemporal, que hasta cierto punto está fuera de todos los acontecimientos narrados; visto así, se podría darle una nueva vuelta de tuerca al esquema espacio-temporal de la novela, y decir que el encierro (aquí la habitación de Brausen) no pertenece a ninguno de los niveles diegéticos hasta ahora detallados. Es un espacio, como ya hemos visto, de paso, intermedio, cuya función, entre otros, es abrir el flujo entre los diferentes niveles, borrando u ocultando los límites que nos permiten diferenciarlos. El encierro, y dentro de él un Brausen narrador recluido que se desdobra en el Brausen de la realidad exterior, en Arce y en Díaz Grey, es el punto de fusión y de tránsito de todos los niveles de la diégesis. Pimentel menciona como una particularidad del relato su capacidad de crear mundos y dentro de ellos otros mundos que serán igual de vívidos que los primeros, ya que los dos son descritos con las mismas herramientas (Pimentel 2016, 39-40): las de la palabra. Para el Brausen narrador encerrado en su habitación, de esta manera, todos los mundos de su narración son de la misma materia y, sin que él incluyera las demarcaciones necesarias para separarlos, sus límites se vuelven ambiguos (Pimentel 2016, 41-42). Como la única vía de acceso a los mundos presentados del que dispone el lector son estas palabras, que ofrecen una descripción de los acontecimientos y espacios focalizada desde Brausen en su departamento (punto cero de la narración), no hay ningún punto de referencia exterior que pudiera revelar qué es parte de la realidad, y qué de la imaginación o del sueño. Por la falta de este tipo de posibilidad de contraste, opino que las metalepsis producidas no resultan en ningún choque brusco entre los diferentes niveles diegéticos, por lo cual no se revelan como necesariamente incompatibles y tampoco causan la disrupción de la ilusión de realidad. En este contexto las metalepsis sí pueden funcionar como creadoras y no destructoras de realidades, permitiendo la fusión más natural de los diferentes planos diegéticos. Ludmer, aunque sin entrar en detalle sobre el proceso, también concluye que al final de la obra los diferentes planos llegan al mismo nivel, que ella sigue viendo como una ficción que ha incorporado la realidad (Ludmer 2009, 88).

Entre los enunciados metanarrativos de Brausen se puede encontrar varios ejemplos que nos hablen de este mismo proceso —intento por su parte— de fusionar los niveles diegéticos en uno: cuando Brausen menciona “la necesidad [...] de suprimir palabras y

---

<sup>70</sup> Es por esta misma razón que en el cuento “La puerta condenada” antes mencionado se pudiera mantener la ilusión de la unidad espacio-temporal hasta la confrontación con el gerente.



situaciones, de obtener un solo momento que lo expresara todo: a Díaz Grey y a mí, al mundo entero, en consecuencia” (265), se refiere, por una parte, a un Brausen que no narra solo los planos de la ficción, sino también el de la realidad en la que él mismo habita, y por otra parte, a un plano común que abarcara tanto a Brausen como a Díaz Grey. Y cuando alude a la escena en la que Brausen-Arce y Ernesto llegan a Santa María como “el último capítulo de la aventura” (380), revela el carácter construido, dividido en capítulos de los acontecimientos del plano real-ficcionalizado en el que él también participa.

Estos son, no obstante, solo indicadores de lo que luego llegará a desplegarse en una confusión o indeterminación en cuanto a la identidad del narrador: aunque en los primeros capítulos se establece sobre Brausen su papel de narrador-testigo en cuanto al nivel de la realidad, y su papel de narrador-omnisciente y creador en cuanto al nivel de la ficción de Santa María, hay indicios que permiten suponer una narración múltiple y entretrejida, en la que mientras Brausen narra a Arce y a Díaz Grey, este último, a la vez, se narra a sí mismo y también a los otros dos. Ya hemos visto algunas escenas en las que Brausen proyecta sus acciones sobre otra identidad no nombrada, como si se narrara a sí mismo desde fuera. Luego, frecuentemente nos encontramos con comentarios referidos tanto al nivel de Arce como al de Díaz Grey en los que la potestad creadora o narradora que permite dirigir el curso de los acontecimientos está fuera de Brausen: “Mientras aguardaba sin impaciencia, sin deseo, con nada más que un anticipado sometimiento el anuncio de la hora de ir a llamar a la puerta de Queca con el revólver en el bolsillo” (145), “seguro de que tenía que matarla, sabiendo que no me correspondía decidir cuándo” (226) o “hasta que llegara el momento inevitable, y que no podía ser diferido ni apresurado, en que Arce retrocedía para examinar a la Queca inmóvil” (250), en el nivel de Arce; y “esperé confiado las imágenes y las frases imprescindibles para salvarme. En algún momento de la noche, Gertrudis tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la antesala de Díaz Grey” (45-46) o “[e]ntretanto, y sin que yo necesitara dirigir lo que estaba sucediendo, o prestarle atención [...] Díaz Grey había seguido recibiendo las visitas de Elena Sala [...] sin que yo tuviera que intervenir ni pudiera evitarlo” (83), en el plano de Santa María. Los comentarios de esta suerte dan la sensación de la presencia de una instancia al lado de Brausen, que es exterior a él y al nivel diegético al que él pertenece, y que dirigiría los acontecimientos fuera de su alcance. La solución más simple en cuanto a esta instancia parece ser identificarla con el azar; no obstante, considero necesario rechazar esta interpretación, debido a que desde el punto de

vista de un narrador no testigo, sino creador de los acontecimientos, el azar no puede ser un factor que pueda dominar su potestad creadora: en la estructura diegética de la obra, Brausen no relata meramente los acontecimientos de los dos niveles de la ficción, sino los crea, los imagina o los escribe. Es decir, ejerce el papel de un dios fundador del universo, y frente a un dios todopoderoso el azar no puede dirigir el curso de los acontecimientos. De ahí que surja la sensación de la existencia de un narrador más fuera de Brausen, exterior a él. Así, en cuanto a lo referente a Arce, a pesar de poder dirigir sus acciones cotidianas, no es Brausen el que decide cuándo puede pasar a ser definitivamente Arce, esto es, cuándo puede llevar a cabo la acción más importante de la existencia de este doble. Alude a la misma dependencia de un narrador omnisciente la observación según la cual “Arce o yo podíamos matarla, [...] todo había sido organizado para que yo la matara” (225), a la vez que indica una indeterminación o amalgama de los dos personajes. En lo referido a Díaz Grey, en cambio, los comentarios de carácter parecido no demuestran únicamente su parcial independencia de la narración de Brausen, pero también de cualquier otro narrador externo posible, dotándolo de voluntad propia para dirigir sus acciones:

Y aunque me era posible [...] arrimar a los vidrios de la puerta [...] siete u ocho caras que podían convenir al marido, Díaz Grey dejó de interesarse. (83)

Me alegraba ver que [Díaz Grey y Elena Sala] se mantenían fieles a los ritos tácitos de sus relaciones platónicas (91)

Entonces —no será necesario que yo mueva un dedo ni la cara— Díaz Grey se despertará en la habitación del hotel de La Sierra, descubrirá que la mujer a su lado está muerta (291)

Y en la afirmación según la que “Díaz Grey vino a librarme de la obsesión, hizo por mí lo que yo no podía hacer, saltó un año de su tiempo, abandonó Santa María como si se cortara un brazo [...] colocó a Elena Sala en un pasado que no iba a suceder nunca” (268), el médico no solo cuenta con voluntad propia, pero también de una potestad de intervenir en el flujo espacio-temporal de su propio mundo, cualidad perteneciente claramente a un narrador. Y efectivamente, tras dicha afirmación siguen algunas páginas entre comillas, en Onetti normalmente indicadoras de la narración directa de los pensamientos de sus personajes, pero esta vez con fórmulas propias no de un flujo de conciencia, sino de una narración construida (“Aquí estamos —me digo— otra vez” [269]). En el caso indicado todavía se trata de una escena imaginada y narrada por Díaz Grey que no forma parte de su historia real (“un pasado que no iba a suceder nunca” ([268]), de una narración paralela a su realidad postulada, por lo cual no se revela todavía como narrador de su propio nivel.

No obstante, también contamos con indicios parecidos dentro de la narración del plano sanmariano: “Como un soldado en su garita —pensé—, un santo en su hornacina” (238), se lee la reflexión del médico, intercalada entre las comillas que marcan el flujo de pensamientos del personaje, revelando así su potestad narradora de su propia realidad. De esta manera, si en el caso de Díaz Grey el narrador ajeno a Brausen parece ser el médico mismo, ¿por qué no podría imaginarse la posibilidad de que siga siendo él mismo el que dirige en parte los elementos fuera del alcance de Brausen en el nivel de Arce también?

Todos los casos hasta ahora vistos son pasos anteriores a la clara toma del papel del narrador por parte de Díaz Grey en el último capítulo, ya con un Brausen desaparecido. Por esta razón, *La vida breve* muchas veces es leída como la narración del proceso de narrar (Ludmer 2009, 17), y a través de ello, como la construcción de un personaje narrador, como “*el modo de producción de un personaje* a partir de un «él», de una no persona [...], hasta que asume el «yo» y se transforma en narrador” (“Brausen [él] yo → Díaz Grey [yo] él → Brausen [yo] él → Díaz Grey [él] yo”) (Ludmer 2009, 87-88). Estas aproximaciones, aunque indiscutibles, en la mayoría de los casos toman en consideración a Díaz Grey únicamente como narrador de su propia historia, liberado de la narración extradiegética de Brausen. No obstante, aunque la intercalación de “pensé” antes mencionada marca, efectivamente, la narración de un narrador-personaje, de un ‘Díaz Grey yo’, el fragmento “[y] después —pensó el médico— aparece el otro” (235), otra vez entre las comillas que marcan el flujo directo de los pensamientos del personaje, señalaría la existencia de un ‘Díaz Grey yo’ desde cuya focalización el Díaz Grey-personaje está en un plano diegético diferente a él y que, narrando los acontecimientos sanmarianos, se refiere al personaje de Díaz Grey en tercera persona del singular, es decir, es exterior a él: un Díaz Grey narrador extradiegético relatando los acontecimientos del Díaz Grey personaje. Entonces, aunque en el último capítulo se forme un Díaz Grey narrador-testigo, que relata los acontecimientos en presente, es decir, en su evolución, en algún momento de la narración aparece un Díaz Grey narrador extradiegético desde el punto de vista de la metadiégesis. Es indiscutible que en el mecanismo espacio-temporal de la novela existe un Díaz Grey diferente al de las narraciones originalmente ofrecidas por Brausen: cuando Ernesto y Brausen, ya en Santa María, entran en el bar Berna, acuden a una conversación entre tres personas aparentemente desconocidas para ellos (385-387), escena idéntica a la que leeremos en *Juntacadáveres*, ahí ya identificando a los personajes en cuestión como Larsen, María Bonita y Díaz Grey. Un Díaz Grey, sin embargo, mucho mayor al que acompañamos en las páginas de *La vida breve*, lo cual

hace imposible su reconocimiento por parte de Brausen. Dicha escena, a la vez que subvierte la cronología hasta ahora supuesta de la obra, coloca a un médico ya envejecido dentro del universo narrado, personaje que, aunque esto nunca se explicita, conlleva la posibilidad de narrar sobre su juventud.

Luego, basándose en las afirmaciones sobre un Díaz Grey “tímido inventor de un Brausen” (201) que “hizo por mí [Brausen] lo que yo no podía hacer” (268), Prego y Petit concluyen que cuando el médico comienza a sospechar la existencia de Brausen, este reconoce que él también puede ser modificado por el primero (Prego y Petit 1981, 64), por lo cual se añade una posibilidad en la que Díaz Grey está narrando a Brausen de igual manera que este está narrando al primero. A la vez, cuando leemos “sostenía a Arce por medio de Díaz Grey y la mujer que exploraban el territorio que yo había construido y poblado” (250), se nota cierta dependencia de Arce de la existencia del médico. De esta manera, la ya mencionada instancia exterior al Brausen-narrador, que dirige los acontecimientos fuera de su alcance, podría verse como Díaz Grey. No ocurre, sin embargo, una inversión total entre el plano narrador y el plano narrado. Fragmentos como “y yo colocaba a Elena Sala y el médico en la luz blanca de un mediodía serrano” (278) o “[y]o había descubierto una rara felicidad en demorar a los tres en la vacía modorra de la biblioteca, en hacerles creer que la entrevista se reduciría a lo que ya había sucedido” (279), que afirman el poder narrador de Brausen, aparecen en la misma escena que “[y] aquí, sin que contara mi voluntad, el episodio nunca escrito debía bifurcarse” (279), que afirmaría su falta de potestad sobre lo narrado. A lo largo de la narración, repetidamente se nota que la interrelación y las relaciones de dependencia entre los tres personajes son inestables: en un inicio, en la narración existe solo Brausen, y el lector asiste pronunciadamente a su papel creador y narrador ejercido sobre los otros dos; al mismo tiempo, en la obra también es frecuente la vinculación de ciertas afirmaciones o acciones a más de un personaje a la vez, mediante el uso de las denominaciones “Brausen-Arce” o “Díaz Grey-Brausen”. Siguiendo en la línea de dicha indeterminación, las afirmaciones de carácter “sentía que lo más importante estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce” (137), “empeñándome en impedir que Díaz Grey desvaneciera” (90) o “[y]o había desaparecido [...]; subsistía en la doble vida secreta de Arce y del médico de provincias” (184), parecen indicar una alteración en las relaciones de dependencia, según la cual sería la existencia de Brausen la que dependía de los otros dos. El hecho de que Brausen vea que las cosas de Santa María “empezaban a ser lo más importante y verdadero” (94) y que “[r]esucitaba diariamente al penetrar en el departamento de la Queca” (184), también

hablan del mismo cambio. De estar haciendo una lectura existencialista, las afirmaciones anteriores recibirían un significado simbólico, en el que la subsistencia de Brausen sería posible únicamente mediante la evasión de la realidad hostil y de su yo enajenado en los mundos de su ficción. Pero desde un punto de vista meramente narratológico, las citas y observaciones anteriormente vistas indican una interdependencia de los diferentes niveles diegéticos, en los que los diversos personajes se están narrando a sí mismos y a los otros simultáneamente, en una suerte de regresión infinita en la que no es posible encontrar un narrador *causa sui*;<sup>71</sup> así se alcanza “[l]a muerte vencida con mi triple prolongación” (264), permaneciendo en un proceso de incesante cambio entre sus diferentes identidades. Los siguientes comentarios sobre las repetidas muertes, desapariciones, transformaciones y resurrecciones de los personajes señalan esta fluctuación continua: “la invitación [...] para ir a Montevideo me había separado de Arce” (203); “el clima irresponsable en que yo podía ser transformado en Arce” (251); “una imitación de Brausen” (267); “[e]l hombre llamado Juanicho [...] está muerto” (243); “[e]n cuanto al hombre llamado Brausen podemos afirmar que su vida está perdida” (243); “[t]endido en la cama [...] ayudándome a dejar de ser, a apagarme, empujando o aislando a Brausen” (284); “[v]olví a la cama, sin sueño, resuelto a suprimir a Díaz Grey [...] Díaz Grey estaba muerto y yo agonizaba de vejez” (288).

Y los fragmentos “ya sin un Brausen que aquilatara, todavía sin un Arce que impusiera el orden y el sentido” (260); “[y]o, el puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo, comprendía que el aislamiento me era imprescindible para volver a nacer, que únicamente a solas, sin voluntad ni impaciencia, podría llegar a ser y a reconocerme” (260-261), o “[e]ntonces —y ya había algo de Arce en mí— inventé la Brausen Publicidad” (264), revelan un estado justo entre dos *yoes*, donde el narrador ya no es Brausen, pero todavía no es Arce (por no haber matado a Queca todavía). Por todo ello, desde este punto de vista es posible considerar al narrador de *La vida breve* como una identidad en fluir constante entre los diversos planos diegéticos de la novela.

Al mismo tiempo, también son numerosos los indicios de que no necesariamente se trata de un paso de una identidad a la otra, o de una ida y vuelta continua entre ellas, sino, más bien, de una fusión, como bien lo aluden los nombres “Brausen-Arce” y “Díaz Grey-Brausen”. Esta fusión de personajes o de los diferentes *yoes* no afecta únicamente a las

---

<sup>71</sup> Sobre la regresión infinita véase Borges, Jorge Luis. “Avatares de la tortuga”. *Sur* 63 (1939); Borges, Jorge Luis. “El tiempo y J. W. Dunne” [1940]. *Obras completas*. Vol. II. Buenos Aires: Emecé, 1974. 646-649.

tres identidades concretas del protagonista; el narrador muestra la misma actitud de fusión hacia varios otros personajes, como se nota en la afirmación “tengo que saber sin dudas que él [Ernesto] no es más que una parte mía” (319-320). El narrador luego continúa: “[Ernesto n]o es más que una parte mía; él y todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías”, con lo cual extiende la fusión a todos los personajes de los diferentes planos de la diégesis. La concepción solipsista de su universo postulado que delinea Brausen al decir “[s]oy el único hombre sobre la tierra, soy la medida” (320), entonces, no puede referirse únicamente a los planos pertenecientes a la ficción, sino también a la realidad, idea que también se ve reflejada en las palabras de Lagos en las últimas páginas de la novela:

Nada se interrumpe, nada termina; aunque los miopes se despisten con los cambios de circunstancias y personajes. [...] aquel viaje que hizo usted con Elena persiguiendo a Oscar, ¿no es exactamente el mismo viaje que pueden hacer esta madrugada, en una lancha, desde el Tigre, una bailarina, un torero, un guardia de corps, un rey? (413)

Aunque en concreto el marido se refiere a la sustitución de la Elena muerta por la figura de la violinista (“Ella es Elena” [413]), la idea de la ininterrupción de los espacios y personajes de la obra parece poder aplicarse a todos los planos: la violinista llega a ser Elena Sala tras la muerte de esta de la misma manera en la que Elena Sala y Queca se transformaron en Gertrudis (o en lo que Gertrudis represente para Brausen) cuando ella ya no era apta para continuar en su función.

Esta misma unidad de personajes se refleja también en algunas afirmaciones del propio Brausen: “se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas”, “[la gente] sólo está condenada a un alma, a una manera de ser” (243-244), y no a un cuerpo y a una vida, dice, ideas en las que se puede encontrar una nueva alusión a su desdoblamiento en varios de sus personajes, o digamos, en varios Bráusenes posibles en la realidad postulada. Dicha concepción, además, está formulada de manera bastante explícita en el texto: “[u]n Brausen; y de repente [...] ese u otro Brausen se pone a desmentir, a obligarme a repensar un largo pasado” (337). En este contexto, Arce —“el recién llegado Arce” (219) que, así, no puede tener pasado— y Díaz Grey —del que Brausen afirma claramente que “debía poseer un pasado [...] que a mí no me interesaba” (23)—, habiendo sido identificados ya como versiones inter-cotextuales, como dobles creados sobre el mismo cuerpo o la misma identidad del narrador inicial, también encajan con facilidad entre los posibles Bráusenes de la narración, como también lo hace el resto

de los personajes. Esta afirmación sería un paso más frente a la idea más aceptada de que todos los personajes serían dobles de la tríada original (Verani 1987, 226), es decir, de Brausen, Gertrudis y Stein, pero considero que la ya citada “[s]oy el único hombre sobre la tierra, soy la medida” (320) justifica esta aproximación a los desdoblamientos de los personajes.

Tal unidad de los personajes, desde un punto de vista formal, es un elemento que contribuirá a la unidad de los tres planos diegéticos: la fusión de los personajes principales no es una idea lejana de la fusión de las diferentes realidades espacio-temporales, por lo cual sigo de la opinión de que *La vida breve* no necesariamente debe considerarse una obra en la que el lector asiste al paso de la realidad a la ficción, ni tampoco una muestra de la inclusión de la ficción en la realidad. Sería, más bien, una obra que muestra la fusión en uno de los niveles tanto de la realidad como de la ficción. De igual manera, Hugo Verani habla de una “superposición de tres historias” y de una “fusión final de la triple prolongación espaciomental del narrador” (Verani 1987, 220). Considero justo mencionar que las afirmaciones de Verani en cuanto al tema son, a veces, contradictorias, ya que al lado de lo ya citado, también habla de las dos ficciones (según él, de segundo y de tercer grado) como “una realidad literaria dentro de la otra” (Verani 1987, 220), como “una realidad que es desmentida continuamente como tal y fijada como ficción” (Mizzau citada por Verani 1987, 219),<sup>72</sup> o como una realidad que “se impone con consistencia real dentro de la ficción”, donde es imposible dividir los límites y donde se invierten las relaciones de dependencia (Verani 1987, 227). El crítico también afirma que los mundos de Brausen y Arce, separados por la pared, nunca se confunden (Verani 1987, 225), afirmación, que por una parte contradice a la anterior (según la cual sería imposible dividir los límites de los diferentes mundos), y por otra parte, parece fácilmente refutable: en el momento posterior al asesinato de Queca, Brausen-Arce lleva a Ernesto a su departamento; este acontecimiento, mediante la simple frase de “[e]ntre, vivo aquí” (311), conecta los mundos de Arce y Brausen. Ha sido Arce el que entró en el departamento de Queca para encontrarla recién matada por Ernesto, y este mismo Arce afirma vivir en el departamento de al lado. De todas formas, Verani concluye que la trayectoria de la novela es una “continua e incesante invención de posibilidades” (Verani 1987, 237); desde este punto de vista, los diferentes personajes fusionados bajo un único Brausen, o el único

---

<sup>72</sup> MIZZAU, Marina, en Grupo 63, *La novela experimental*, Caracas: Monte Avila editores, 1969. pp. 76.

Brausen desdoblado en los diferentes personajes, serían meras posibilidades, variantes ofrecidas para la misma realidad.

Siguiendo con la última idea mencionada de Verani, propongo, una última posibilidad, ahora sí, definitiva, para la división espacio-temporal de *La vida breve*: “nada estaba sucediendo, [...] todo era nada más que una de esas historias que yo me contaba cada noche para ayudarme a dormir; seguro de que no era yo” (116). Supongamos que la frase anterior no se refiere únicamente a los eventos inmediatamente anteriores a su formulación (esto es, a las primeras relaciones sexuales con Queca), sino a la totalidad de la narración. Visto de esta manera se puede concluir que todo lo leído es producto de la escritura y la imaginación de Brausen, que, delante de su escritorio o tumbado bocarriba en su cama, escribe o imagina historias contiguas. La imagen del narrador-personaje tumbado en la cama, mirando el techo y perdido en sus pensamientos, es uno de los motivos más frecuentes y característicos de Onetti; aparece ya en *El pozo* en 1939, y resurge en numerosas obras del uruguayo, de manera que el que *La vida breve* también pueda encajarse en este modelo resulta más que posible. De aceptar dicha suposición, estaríamos nuevamente ante la temática del encierro: en este contexto, el único espacio perteneciente al plano diegético considerado como real de la obra sería el departamento de Brausen, espacio-tiempo en el que se sitúa el narrador encerrado y aislado, y donde transcurre el “tiempo de la narración” (Pimentel 2016, 7, nota de pie).<sup>73</sup> Desde aquí, el Brausen-narrador narra tanto los acontecimientos del Brausen-personaje y Stein en Buenos Aires como la historia de Arce y Queca en el departamento contiguo y las aventuras de Díaz Grey en Santa María. Igual que los últimos dos, Buenos Aires, ciudad narrada, no puede ser más que el topónimo de la Buenos Aires real extratextual: lo que se crea en el texto no es más que una imagen visual de la ciudad real, a la que, al lado de la información conocida sobre la Buenos Aires extradiegética, se le añaden los referentes literarios procedentes de otros discursos preexistentes (Pimentel 2016, 29). De la misma manera, los eventos que en ella suceden, al ser transformados en una realidad verbal, filtrada por la conciencia subjetivadora de un narrador, tampoco pueden identificarse con los acontecimientos que Brausen ha vivido en el plano real de la diégesis. De esta manera, cada plano sería una ficción que parte, de alguna manera u otra, de un referente real (su

---

<sup>73</sup> Pimentel señala, además de la triple temporalidad de todo relato (tiempo de la linealidad de la lengua, tiempo del discurso, tiempo representado), por una parte, el tiempo de la lectura, y por otra, el tiempo de la narración, que sería el tiempo y el espacio en el que se sitúa el narrador en el momento de la narración (Pimentel 2016, 7). Es este último tiempo el que en el caso de *La vida breve* se muestra con una presencia no acostumbrada.



vida real en Buenos Aires, los ruidos de la habitación de Queca y la visita anterior a Santa María), y cada uno, en el proceso de la narración, pasaría por el mismo proceso de apropiación por parte del Brausen narrador encerrado.<sup>74</sup> Onetti, entonces, repite el mismo mecanismo mimético tres veces a lo largo de la obra, aunque cada vez con medios diferentes: en la primera ocasión, crea su ilusión mimética basándose en voces y ruidos; la segunda vez, recurre a la imaginación; y la tercera, a la memoria. Dentro de este procedimiento, considero dicho camino de toma de posesión un elemento clave, que le otorga al narrador la potestad de manipular los espacios reales ya ficcionalizados, sin que durante el trabajo manipulativo de las realidades se destruyera la ilusión de realidad, esto es, sin que se revelara su carácter ajeno al nivel real. Luego, si todos los espacios-tiempo exteriores al departamento del narrador pertenecen al mismo plano de la ficción, la difuminación de los límites divisorios y el paso de personajes y eventos de una realidad a la otra ya no resultará de carácter transgresivo. Considero, entonces, todo lo narrado fuera del departamento de Brausen como un “universo verbal” (Verani 1987, 218), donde todos los planos espacio-temporales fuera del encierro nacen de la misma materia (la palabra) y pertenecen al mismo nivel (el metadieético). Y como el departamento de Brausen —siendo el punto de encierro que en sí carece de material descriptivo, por lo cual abre paso hacia el espacio cognoscitivo— carece de una posición dominante entre las descripciones de los espacios, los tres planos narrados pertenecientes a una misma realidad imaginada por Brausen, a lo largo de la obra, se establecen como la única realidad, dejando el encierro fuera de la narración. Así, desde un encierro real, que es la negación, la neutralización de lo real (del mundo exterior), que pone la realidad entre paréntesis, paradójicamente, el narrador, a la vez que está saliendo de lo real, pone un nuevo paréntesis, esta vez sobre el espacio del encierro, y crea una nueva realidad por vía mental.

---

<sup>74</sup> De aceptar la suposición anterior, todo diálogo al que accedimos en el espacio-tiempo de Buenos Aires sería la transformación de las palabras dichas en otros momentos de la realidad exterior real, alteradas por la memoria, o completamente imaginadas; y toda descripción sería producto no de la vista, sino de la memoria y la imaginación.

## **CAPÍTULO III**

### **UN JUEGO DE OCULTAMIENTOS**

***EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE* DE JOSÉ DONOSO**

## LA CONSTITUCIÓN DEL ENCIERRO: UN MOVIMIENTO HACIA EL INTERIOR

Al replantearse la pregunta inicial sobre qué ocurre si el encierro es absoluto, es decir, si el espacio recluso no permite ninguna apertura hacia el espacio exterior contiguo, fuera de todo lo descrito en capítulos anteriores, existe también la posibilidad de una respuesta relativamente banal: el narrador-personaje siempre puede optar por no describir el exterior y concentrar su mirada descriptiva en el espacio-tiempo que habita y percibe de manera directa, esto es, en el espacio de su encierro, dejando a un lado por completo la presentación de las realidades exteriores. En un principio, toda descripción es recorte o encuadre de lo real (Hamon 1991, 65), tanto en el sentido de que es imposible nombrar todas las cualidades del objeto descrito, como en el de que al postularse el universo diegético a presentar, necesariamente habrá que delimitarlo, ya que describir todo lo existente es *a priori* imposible. Por ello, y también por cuestiones estéticas, el descriptor siempre enfocará aquello que le interese y dejará fuera de foco lo que en ese momento sea irrelevante (Casas 1999, 9). Es lo que ocurre, por ejemplo, al final de “El zapallo que se hizo cosmos” de Macedonio Fernández, cuando la realidad dentro del Zapallo, aunque el narrador reconoce su estado encerrado (“aquí nos tenéis adentro”), se convierte en “Personación del Cosmos”, donde “nadie [...] sabrá nunca si vive dentro de un zapallo”, ya que este, mediante las dimensiones de su encierro, “hizo cesar la Externalidad” (Fernández 1998, 334). Desapareciendo la noción del exterior por completo, la realidad interior recortada del todo se transformará en una nueva totalidad desde el punto de vista de sus perceptores “con relaciones sólo internas” (Fernández 1998, 334); aunque teóricamente el encierro persiste, al borrar definitivamente la contraposición de las ideas del ‘adentro’ y el ‘afuera’, la función y los efectos del estar recluso dejan de tener sentido. Nos encontramos ante una visión del mundo de índole parecida en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges, esto es, ante un universo que en el momento de enterarse de la existencia (real o ficticia) de otra realidad contigua a ella, pese a que hasta aquel momento su ignorancia le dejaba pensar sobre su propio mundo como una unidad total e única, no puede hacer otra cosa que ceder su percepción de la realidad a una serie de contactos, comparaciones, influencias, reinterpretaciones motivados por la visión de una nueva totalidad, ahora ya dividida en un ‘nuestro mundo’ y un ‘mundo de ellos’, un ‘aquí’ y un ‘allí’.

Por lo tanto, de no reparar en el hecho de la delimitación, la decisión de elegir un espacio reducido como la totalidad del espacio-tiempo diegético no conlleva

complicación narratológica alguna. Para traer ahora un ejemplo cinematográfico, los personajes de la trilogía *Matrix* inicialmente no tienen conocimiento alguno de la existencia de una realidad exterior al sistema y, de esta manera, tampoco son conscientes de su encierro. Al presentar su universo, entonces, únicamente nombrarán las realidades pertenecientes al adentro, pensándolo no como mundo reducido, sino como una realidad completa. Por ello, el receptor de su discurso narrativo-descriptivo, que cuenta únicamente con la información recibida del personaje o ente descriptor, tampoco se percatará de la reducción que está recibiendo. No obstante, si en el discurso del narrador se infiltran referencias a la existencia de un mundo fuera del descrito —en forma de recuerdos, de la mención del deseo o la imposibilidad de salir, de nombrar el estar encerrado, o simplemente via registrar la filtración de ruidos o luces desde el exterior—, el sistema espacio-temporal postulado se verá reformulado por parte del lector. Este hecho me lleva a plantear una pregunta paralela, aunque hasta cierto punto justo contraria a la propuesta en relación con la novela de Onetti: ¿Qué ocurre si el narrador encerrado se limita a describir los espacios del encierro en el que habita, pero sin que la mirada confirmadora de otro personaje, o de un narrador omnisciente pudiera confirmar la realidad de lo dicho? *A priori*, el lector puede optar por confiar en la información ofrecida por el narrador; al verse expuesto a la primera contradicción o incoherencia, empero, se verá forzado a revalorar toda la lectura.<sup>75</sup>

La novela *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso permite ver un buen ejemplo de la realización de la situación antes planteada. Al aproximarse a la estructura espacio-temporal de la obra, sale a vista que está compuesta de etapas o unidades espacio-temporales, de las que es imposible reconstruir las historias narradas: algunas de ellas se contradicen, otras se superponen, y otras son repeticiones de escenas idénticas con personajes y escenarios cambiados (Achugar 1979, 260, 284). Fundiendo, como punto de partida para este análisis, las estructuras propuestas por Hugo Achugar (1979), Katalin Kulin (1997) y Myrna Solotorovsky (1980) —estructuras que en vez de contradecirse, se completan mutuamente—, se perfilará la siguiente división espacio-temporal de la obra:

---

<sup>75</sup> Es verdad que toda lectura es un pacto de aceptar las reglas de funcionamiento del universo diegético como tal, y que cada lector tiene libertad a una interpretación propia, por lo cual lo percibido como incoherente o contradictorio puede ser relativo. No obstante, considero que si se revela una diferencia entre lo inicialmente postulado por el narrador-personaje y lo que se deja entrever tras las incongruencias de su narración, el pacto literario no necesariamente se cierra entre lector y narrador, sino quizás más bien entre lector y el universo postulado de la novela. Esta diferencia entre lo ofrecido por el narrador y lo intuible sobre la realidad diegética genera una lectura en la que el destinatario del texto estará, como lo he propuesto, continuamente valorando y revalorando las palabras de su narrador, desestabilizando hasta cierto punto su proceso de lectura.

dentro de estos fragmentos, aunque imposibles de encajar en un todo, sí se pueden identificar dos espacios-tiempo determinados que orientan la lectura y crean la sensación de coherencia; 1) la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, convento antiguo que sirve de asilo para sirvientas ancianas (en adelante, ‘la Casa’), y 2) la casa de la Rinconada, propiedad de Jerónimo de Azcoitía, que más avanzada la novela se transformará en la Rinconada de los monstruos, universo creado para alojar al hijo monstruo de Jerónimo. A ellos se añaden, con menos presencia en el texto, 3) el hospital en el que se realiza la operación del narrador-personaje Humberto Peñazola/Mudito — estos tres, espacios físicos y reales pertenecientes al mundo del ‘adentro’—; 4) el espacio-tiempo pasado de la conseja sobre la niña-bruja que dará la base mítica de toda la realidad diegética —espacio mítico frente a los reales, del que, a la vez, proviene el motivo de la mayor reclusión, esto es, la figura del imbunche<sup>76</sup>—; y 5) las calles que circundan el convento —espacio del ‘afuera’—. En un principio, cada uno de estos espacios-tiempo, excepto el de la conseja, parece pertenecer al ámbito de lo real diegético; el único mundo propiamente ficcional de la novela, entonces, sería el del 6) libro escrito, o más bien nunca escrito, solo concebido mentalmente por Humberto, ficción en la que se notará un carácter fuertemente mimético de la realidad diegética, al ser la biografía exacta de Jerónimo de Azcoitía. Y otra vez con excepción del mundo de la conseja, en cada uno de los espacios contamos con la presencia física del personaje narrador, entonces, intradiegético en cada nivel de la narración. Pero como este produce su narración tanto en presente como en pasado; tanto en primera persona del singular como en primera persona del plural o tercera persona del singular; algunas veces en resumen, otras veces en diálogo o monólogo directo, o en estilo indirecto libre; y a menudo altera el discurso narratorial por el de personajes, confundándose todos ellos dentro de una misma frase (Kulin 1997, 14, 20) y sin lógica aparente alguna, el lugar de la narración, o tiempo de la narración (término usado por Pimentel 2016, 7) resulta imposible de determinar. Katalin Kulin, en su amplio trabajo sobre *El obsceno pájaro de la noche*, pondera que el espacio-tiempo desde el cual se produce la narración del relato con gran posibilidad sería el hospital (1997, 61), donde el narrador, en un delirio producido por la fiebre confiesa su historia a

---

<sup>76</sup> Ser procedente de la mitología mapuche; diferentes fuentes lo describen predominantemente como “personaje antropomorfo y deforme, con la pierna derecha quebrada y pegada a la espalda para imposibilitarle la huida, que custodia la cueva de los brujos y no puede hablar; tan sólo emite ruidos guturales” (Narciso García Barría. *Tesoro mitológico del archipiélago de Chiloé. Bosquejo interpretativo*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1985. 109, citado por Millares 2010, 35). La versión que se recoge en *El obsceno pájaro de la noche*, no obstante, alude únicamente a su característica de tener todos sus orificios cosidos, siendo un ser creado por brujas para sus propios fines y juegos (Millares 2010, 35).

Madre Benita, monja encargada de la Casa de la Chimba. La elección del espacio de un hospital como lugar de la narración de otros espacios-tiempo, predominantemente imaginarios, no es un procedimiento desconocido. Tal como se observa, por ejemplo, en “El Sur” (1953) de Borges, el narrador Dahlmann nunca deja el sanatorio, pero siente estar viajando hacia su estancia en el Sur: “era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres” (Borges 2017, 217). El estado frecuentemente delirante de los enfermos y convalecientes (por la fiebre, por los medicamentos, por su locura) sirve como fondo ideal para partir desde él la narración de otros espacios (reales o ficcionales), posibilitando que la falta de desplazamiento real del personaje narrador pase (casi) completamente desapercibido. Pero como en el caso de *El obscuro pájaro de la noche* la causa de la operación se sitúa, a la vez, en una herida recibida de los carabineros (perteneciente al espacio-tiempo de la Casa), y en un ataque causado por su úlcera estomacal (parte de la realidad de la Rinconada, en teoría cronológicamente anterior a los tiempos de la Casa), debido a incongruencias cronológicas, la probabilidad del hospital como lugar de la narración nunca pasa a ser certeza. Por lo tanto, posponer la identificación del espacio-tiempo real en el que se produce la narración, y aproximarse a la manera de focalizar estos espacios-tiempo parece ser inicialmente un camino más provechoso. Tal como lo explica Pimentel, el tiempo de la narración o descripción no necesariamente coincide con el punto cero de la narración o enunciación; este punto cero puede ser una posición continuamente cambiante, atada a la perspectiva de uno o varios personajes, siempre naturalizando la descripción mediante dicha focalización (1998, 35-36). Nace así una forma de ver la realidad paralela a la percepción del cubismo de los años 20, creando una transposición a la narrativa de una visión del mundo de las artes plásticas. Siendo, entonces, en el caso de una descripción focalizada, este punto cero siempre cambiante “la perspectiva desde donde se organiza la descripción” (Pimentel 1998, 35), la aproximación a la posición y actitud del personaje focalizador frente al objeto descrito será más o al menos tan determinante en cuanto a la formación del universo descrito como la posición física real del narrador. Si distinguimos, luego, el Humberto/Mudito narrador del Humberto/Mudito personaje, el primero altera narraciones a través de una mirada más universal y exterior, con otras realizadas desde la perspectiva del segundo u otros varios personajes de la novela. Así, en los fragmentos focalizados por Humberto-personaje —enfoque por medio del cual recibimos la gran mayoría de las descripciones de espacios y personajes—, las descripciones de cada

espacio diferente causarán la sensación de ser narradas directamente desde el mismo espacio descrito, logrando el efecto de un centro narrativo-descriptivo continuamente cambiante, de una realidad espacio-temporal descentrada, o de múltiples centros. Esta sensación de *voyeurismo*, logrado por medio de que el Humberto-narrador focalice las descripciones a través de los ojos de su mismo personaje, es lo que permite al lector estar recorriendo los espacios siguiendo los pasos del narrador, sin importarle su posición real.

Este tipo de *voyeurismo*, que a propósito ya determina el carácter de obras anteriores de Donoso, y en especial de *El lugar sin límites* (Millares 2010, 79), aparece con mayor preponderancia en las descripciones de la Casa de la Chimba, espacio del primer capítulo de la novela. A través de dicho proceso se dejará observar la constitución de uno de los encierros principales de la obra, motivo que dominará la gran mayoría de los espacios-tiempo de la diégesis. Como ya se ha mentado en capítulos anteriores, para la existencia, o al menos para la toma de conciencia sobre el encierro o el estar encerrado, es indispensable el conocimiento sobre un exterior abierto. En la obra aquí vista, en lugar de enunciar un encierro *a priori* y señalar la existencia del exterior mediante una serie de aperturas o semi-aperturas sensoriales (visuales, auditivas, de olfato) o mentales (vía recuerdos o sueños) —tal como ha ocurrido en *La vida breve*, pero también, por ejemplo, en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig—, José Donoso opta por otro camino: comienza la narración y descripción colocando la atención del narrador, y de esta manera del narratario, inicialmente en el exterior, para luego llevarlo paulatinamente hacia el interior, esto es, describiendo el proceso de encerrarse en su devenir. Con ello, y volviendo a las ponderaciones iniciales de este capítulo, se mantiene la contraposición de un ‘dentro’ y un ‘fuera’, persiste la posibilidad de aprovechar su potencial en lo que se refiere a procedimientos narratológicos, pero se llega a una noción del encierro más sentida, más interiorizada por parte del lector, que acompaña al futuro encerrado en el camino (tanto físico como psíquico) hacia la reclusión. De partir del encierro y luego aludir al exterior, la imagen del ‘afuera’ se crea después del adentro. Esto, tanto por el orden de aparición como por el efecto de sorpresa o descubrimiento del elemento nuevo en la imagen, le otorga una posición más marcada. Mientras tanto, de partir del exterior para dejarlo completamente atrás a lo largo de las próximas descripciones, lo dota de un carácter de insignificancia, del elemento que se puede olvidar sin consecuencia alguna, por lo cual, opino, esta resulta una técnica más efectiva en el proceso de ocultamientos en el contraste de las realidades y las ficciones de un universo diegético.

### *El espacio de la Casa*

Veamos, entonces, cómo se manifiesta este proceso de reclusión en su devenir en el primer capítulo de la novela donosiana: en la escena que abre la obra, un narrador aún no identificable y aparentemente omnisciente narra en tercera persona del singular y retrospectivamente los eventos que se desarrollan delante de la Casa. La atención descriptiva en las primeras páginas cae sobre los elementos pertenecientes a la acción narrada, esto es, al entierro de Brígida (una de las viejas sirvientas asiladas en el convento), haciendo mención sobre detalles de la figura de la muerta (“dientes postizos”; “su ropa interior más primosa”; “el vestido de jersey gris-marengo y el chal rosado” “envuelto en papel de seda” [Donoso 2006a, 12])<sup>77</sup> y del entierro (“coronas de verdad, con flores blancas y todo”; “con tarjetas de visita”; un cajón bien esmaltado; “la carroza tirada por cuatro caballos negros enjaezados con mantos y penachos de plumas”; “los autos relucientes de la familia Ruiz” [13]). Tal enfoque, por una parte, al marcar la suntuosidad del entierro servirá como límite divisorio invisible contrastando con la posteriormente descrita decrepitud y pobreza de los espacios y habitantes de la Casa. Por otra parte, mediante la total omisión de una descripción externa del edificio delante del cual se desarrollan los hechos narrados y de las calles y alrededores indudablemente vistos por el narrador, será reflejo de un desinterés por el exterior frente al interior luego ricamente descrito. En cuanto a ello, es de notar que, aun estando en el exterior, la atención descriptiva se fija únicamente en lo relacionado con la muerte de Brígida, es decir, solo en los elementos que hasta entonces pertenecían al mundo de la Casa y ahora lo están abandonando. Es al final de esta primera escena, “[c]uando el último auto desaparece doblando la esquina” (15), esto es, cuando el último elemento ahora ya ajeno al mundo del convento y propio del exterior abandona el plano narrado, el momento en el que el foco narrativo-descriptivo pasa al interior: “*entramos*, la Madre Benita, yo, las viejas [...]. Yo *cierro* el *portón* con *tranca* y *llave*. La Rita *cierra* la *mampara* de vidrios tembleques [...] antes de *perderse* en los *corredores*” (15, las cursivas son mías). La cita anterior, última frase del primer apartado de la novela, ya se concentra en el espacio interior, reforzando de manera clara la intención de aislar los dos espacios hasta ahora presentes: el de la calle y el de la Casa. Tras el acto de entrar, el edificio se cierra; los límites entre los dos mundos se marcan por un portón y unas mamparas, fronteras cuya intraspasabilidad se afirma doblemente mediante la tranca y las llaves. La alusión final a

---

<sup>77</sup> Todas las citas sacadas de la novela analizada provienen de la misma edición. De ahora en adelante se señalarán solo con el número de página correspondiente entre paréntesis, dentro del texto.



la posibilidad de perderse en los corredores, aunque puede ser solo alusión a que el personaje en cuestión se pierda ante la mirada descriptora del focalizador al, por ejemplo, doblar una esquina, ya adelanta también la posterior visión de una casa-laberinto indescifrable, de la cual no hay salida alguna. Colocar la frase citada al final del primer apartado, destinado a la narración del exterior, es, a la vez que la señal de la delimitación espacio-temporal, también una delimitación al nivel de la narración: se marca, como ya hemos dicho, la existencia de un exterior para poder percibir el ser encerrado de la Casa, y luego, al final del primer fragmento, se deja atrás. Al mismo tiempo, volviendo a un pensamiento que ya se ha elaborado en la introducción, el motivo de reforzar la delimitación entre los dos espacios físicos de la diégesis, de subrayar el paso de un espacio a otro por vía de un umbral, puede considerarse ya como técnica recurrente de la separación, pero también de la conexión, entre realidad y ficción diegética. “[E]l ingreso al mundo cerrado, y el consiguiente aislamiento del personaje del mundo externo y cotidiano”, según explica Andrea Castro, “contribuye tanto a la creación del dominio sobrenatural como del espacio de coexistencia de este dominio con el dominio natural” (Castro 2007, 261). Por lo tanto, el mero hecho de marcar el paso de un fuera a un dentro, como método de distinción entre un mundo y otro mundo diferente a él, resulta ser un recurso ya integrado y casi automático, rutinario en el ámbito literario. No obstante, aunque el paso de un mundo a otro esté tematizado mediante el motivo del umbral desde hace varios siglos, la estructura de adentramiento que ofrece Donoso en su novela, y luego el uso que hace del contraste establecido mediante este camino de integración, opino, ya va más allá del mero ‘paso por el umbral’.

Los dos episodios que siguen dan muestra de una plasmación espacial profusa, dirigiendo la mirada descriptiva paulatinamente hacia el interior de la Casa. En el primero, acompañamos a las cinco huérfanas recorriendo los infinitos pasillos, camino mediante el que se revela el estado deteriorado del edificio: un sinfín de puertas condenadas “con dos tablas clavadas en cruz”, galerías clausuradas para dejarlas al olvido y a la suciedad, “una habitación con veinte catres de fierro mohoso, unos desarmados, otros cojos, ruedecillas que faltan, remiendos en los alambres de los somieres” (16). Los clavos, los catres de hierro y los alambres que transmiten frialdad se combinan con el moho, la cojera, los remiendos y la suciedad, señales de la vejez y la pobreza. Los vidrios de las dos ventanas que podrían servir como posibilidad de apertura, están “pintados color chocolate hasta la altura de una persona para que nadie vaya a ver lo que hay afuera salvo esos nubarrones velados por la rejilla metálica y los barrotes” (16). Es de notar, que pese

a que la lógica dictara pintar las ventanas para que la gente de fuera no pudiera ver lo que ocurre dentro, aquí la situación se invierte, impidiendo la vista hacia afuera, subrayando una vez más (tras el portón, la mampara, la tranca y la llave) el encierro y la delimitación del exterior. Tal descripción lúgubre del interior se refuerza por el contraste frente al exterior visible a través de la ventana ahora abierta por las huérfanas:<sup>78</sup> vemos que “[c]omienzan a encenderse los faroles de la calle” y escuchamos “la radio [de la mujer de enfrente], rat-tat-tat-tatat-tat-tatat, estridencias sincopadas de guitarras eléctricas y voces gangosas [que] invaden el dormitorio” (17), es decir, impulsos sensoriales, luces y ruidos de la modernidad, frente a las sombras y antigüedad del edificio. Entre estas dos visiones, Iris de Mateluna (una de las huérfanas) baila en la ventana, “allá arriba *encerrada en su jaula* iluminada por los cirios, suspendida en el flanco de la Casa” (19, la cursiva es mía), elemento que señala una vez más la dificultad de traspasar el límite entre los dos espacios.

Finalmente, el tercer episodio del primer capítulo, tras haber definido las fronteras exteriores del espacio a describir, ya se concentra en el interior. Seguimos el recorrido por los corredores de Madre Benita y el Mudito, que van desde la portería, delante de la cocina, hasta

otro patio que no es el patio donde vivía la Brígida [...] por más pasillos, una, otra pieza vacía, hileras de habitaciones huecas, más puertas abiertas o cerradas [...], los vidrios astillados y polvorientos, la penumbra pegada a las paredes resacas [...]. Otro patio. El patio del lavado donde ya no se lava, el patio de las monjitas donde ya no vive ninguna monjita [...], el patio de la palmera, el patio del tilo, este patio sin nombre, el patio de la Ernestina Gómez, el patio del refectorio que nadie usa [...], patios y claustros infinitos conectados por pasadizos interminables, cuartos que ya nunca intentaremos limpiar [...] por este corredor que remata en otro patio más, en un nivel distinto, para cumplir funciones olvidadas, abierto a habitaciones donde las telarañas ablandan las resonancias y a galerías donde quedaron pegados los ecos de tránsitos que no dejaron noticia, o serán ratones y gatos y gallinas y palomas persiguiéndose entre las ruinas de esta muralla que nadie terminó de demoler (21)

Finalmente llegan “a un grupo de casuchas de lata, de tablas, de cartón, de ramas, frágiles y plomizas” (21) que, en medio de uno de los patios, sirven de dormitorios para las viejas asiladas. Se relata aquí, entonces, un largo proceso de integración o adentramiento hacia las capas más céntricas del edificio.

---

<sup>78</sup> Entre todas las viejas que habitan el edificio, perdidas en la circularidad de las acciones rutinarias, las huérfanas (y entre ellas Iris de Mateluna en especial) representan, entre otras cosas, una suerte de aire fresco, seres que todavía sienten curiosidad por explorar tanto el interior como el exterior. No obstante, tal connotación inicial no llega a ser una fuerza dominante a lo largo de la constitución de los significados de la novela, ya que fuera del inicio y el final se hace relativamente poca mención de ellas (excepto de Iris), y en su última aparición en la novela se dice que “se han puesto iguales a las viejas, sus manos ásperas, sus toses, sus mentes obnubiladas, sus pasos sigilosos” (436), borrando toda diferencia entre sus significados.

Paralelamente a este movimiento hacia el interior relatado en el nivel de las acciones —que produce la sensación de un encierro cada vez mayor y de la reducción gradual del espacio—, la técnica descriptiva utilizada produce una impresión de ampliación. En la plasmación de toda descripción, como ya se ha mencionado, el procedimiento del recorte es imprescindible; una serie descriptiva, por sí, es infinita, por lo cual, para reducirla el descriptor tiene que ponerle límites, establecer un modelo descriptivo a seguir —sea este taxonómico, espacial, temporal, etc.—, ordenando la descripción y causando la sensación de clausura, tanto en la serie descriptiva como en el espacio descrito (Pimentel 1998, 25). Donoso, en la descripción de los espacios de la Casa, en cambio, parece aprovecharse de esta estructura meramente aditiva (Barthes 1987a, 212), de este carácter de “*amplificatio* infinita, de la falta de clausura, de la falta de estructura, de la proliferación léxica hasta la saturación imprevisible” (Hamon 1991, 52) propia de la descripción: con la mera enumeración de la multitud de claustros, patios y pasadizos idénticos,<sup>79</sup> colocados uno al lado del otro sin la ayuda de otra categoría lógico-lingüística (p. ej.: adverbios de lugar que explicitaran la disposición espacial entre las diferentes partes del edificio) que la sucesividad de los espacios nombrados, causa que el lector pierda todo punto de referencia y se extravíe en una suerte de laberinto. Entonces, abusando del ‘efecto de lista’ (Hamon 1991, 52) que puede causar la enumeración sin taxonomía alguna (o solo con la de la sucesividad espacial), las descripciones de la Casa abren hacia el infinito y lo indescifrable, creando mentalmente una imagen espacio-temporal parecida a la de “La biblioteca de Babel” (1941) pronunciadamente infinita de Borges, con su “número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales” (Borges 2017, 137). Es más, según ya visto, la inevitable linealidad de la descripción atada a lo verbal resulta en que la mente del lector vaya visualizando nuevos fragmentos espaciales a medida que va recibiendo información nueva, reorganizando y creando el espacio a lo largo del tiempo del fragmento descriptivo (Pimentel 2016, 62). Por ello, el uso de extensas listas descriptivas —que al no estar dotadas de organización espacial alguna nunca causarán la sensación de clausura textual, y por lo tanto, tampoco espacial—, llevará a que el descriptario nunca llegue a formarse una imagen definida y definitiva del espacio en cuestión, dejándolo flotar en un proceso de una incesante (re)construcción. La descripción del espacio, que estaría destinada, entre otros, a ayudar la orientación del lector en los espacios-tiempo de la obra, aquí produce

---

<sup>79</sup> Aunque los espacios probablemente no sean idénticos, en la descripción su mayoría está escasamente o absolutamente no descrito, por lo cual de ellos se percibe únicamente su sucesión inalterable e infinita.

más bien la sensación de estar perdido en medio de la Casa, sin poder señalar la posición de ninguna estancia en relación con las otras, o con la totalidad del edificio, esto es, sin generar una imagen del plano del espacio descrito en la mente del lector. Por lo tanto, dicho fragmento descriptivo siempre quedará abierto en inconcluso, texto perpetuamente en construcción (Hamon 1991, 53), creando así la sensación de un espacio también abierto, en evolución constante. Luego, la posibilidad de una descripción infinita producida por su composición en forma de lista, trae consigo (otra vez) la creación de la ilusión de espacios también infinitos, como si el espacio pudiera ir naciendo y ampliándose paralelamente a la expansión de la lista descriptiva.

La imagen laberíntica que produce tal forma de describir no se asocia únicamente a la versión de laberinto más generalmente establecida en la conciencia humana actual, esto es, a la del espacio infinito en el que personajes y lector se pierden por nunca lograr descifrar la lógica tras cada nueva bifurcación que se les presenta. Describiendo las diferentes formas de laberinto que han surgido a lo largo de la historia, Faris explica que entre sus variantes han existido laberintos multicursales y sin centro alguno, en los que el aventurero perdería toda capacidad de orientación; pero también otros de un centro bien definido, cuyo secreto (adverso o iluminativo) encierran los muros de la estructura laberíntica (Faris 1988, 3-4). Por lo tanto, dicha imagen conlleva con igual fuerza tanto las ideas de la indefinición espacial como las de un encierro del que es imposible encontrar la salida o al que es imposible la entrada. El laberinto, y aquí el laberinto de la Casa, entonces, enlazaría los conceptos de la ampliación y el encierro espacial, siendo una estructura de límites bien perfilados de cuyas bifurcaciones infinitas el aventurero —en nuestro caso ciertos personajes, pero también el lector— no encuentra salida, ya por su disposición espacial indescifrable, ya por su extensión y expansión ilimitada.

Tal imagen laberíntica infinita e indescifrable se reconoce no solo en las descripciones espaciales, sino también en la misma estructura narrativa de la obra. Sostengo que la novela de Donoso combina en sí a la vez las dos aproximaciones al laberinto que señala György Eisemann en su artículo ya mencionado. Primero, tal como en “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (1949) (y según ya aludido), la lectura nos ofrece múltiples versiones sobre lo ocurrido, realidades paralelas que lógicamente no pueden coexistir dentro del mismo universo narrativo. Entonces,

los nombres y motivos que (obligadamente) se correlacionan pero, en realidad, mutuamente se excluyen, no cuentan con valor informativo concreto que se revele por la interconexión,

es decir, su vinculación no produce en el texto información (mensaje) claramente distinguible. En este laberinto textual no existe un modo de narrar en que la enunciación pueda convertirse en significado (información) interpretable según las reglas del idioma en cuestión (Eisemann 2017, 66-67)

El laberinto textual, así visto “se fundamenta en el *oxímoron* que implica significados mutuamente excluyentes (y capaces de conservar la tensión semántica)” (2017, 66), con lo cual “[e]l lenguaje no crea sino deniega su función informativa de todos modos presunta” (2017, 68). Por otra parte, tal como en “En el jardín de los senderos que se bifurcan” (1941), donde se tematiza la no pronunciación de la palabra secreta (‘tiempo’) que ejerce de centro oculto del laberinto de Ts’ui Pên —palabra que sirve como clave del desciframiento del laberinto— (2017, 66), tras *El obsceno pájaro de la noche* también late un centro oculto, nunca pronunciado, que de ser identificado serviría de clave de la aclaración de laberinto: el lugar de la enunciación, motivo en el cual, no obstante, me detendré solo más adelante.

Volviendo a las estructuras espaciales, junto a la imagen del laberinto, a lo largo de la integración en el espacio del primer capítulo también se plasma una visión del espacio en forma de círculos concéntricos, de una suerte de cajas chinas donde cada nivel de encierro envuelve otro nivel que luego encerrará otro nivel, y así consecutivamente hacia el interior. Tras la primera capa exterior que envuelve la franja de la portería y las galerías (segundo círculo), que, a la vez, encierra en sí el sinfín de patios idénticos (tercer círculo), la siguiente capa y, con ello, el próximo paso de adentramiento se da con la descripción del interior de la casucha de Brígida (quinto círculo) situada en uno de los patios (cuarto círculo): un espacio mínimo, lleno de objetos inservibles sobre los que la mano de la vieja intentó disimular su pobreza, “todo en orden”, pero “todo basura” (24). Tras ello, se llega al último nivel del encierro, ya delimitado por múltiples capas consecutivas: a los paquetes escondidos detrás de la cama de Brígida, pero también de todas las viejas (sexto círculo). La cantidad indefinida, infinita y en continua proliferación de estos paquetes se percibe nuevamente por su descripción en lista: “gordos, chatos, largos, blandos, cuadrados, sin forma, docenas, cientos de paquetes, cajas de cartón amarradas con tiras, ovillos de cordel de lana, jabonera rota, zapato impar, botella, pantalla abollada” (25), etc. Un sinfín de paquetes meticulosamente envueltos que contienen nada más que objetos rotos, inservibles, de basura. Entonces, unas calles que marcan los límites del edificio, unas galerías que rodean unos pasillos y patios deteriorados, unos pasillos que circundan un patio concreto, un patio cuyos perímetros enmarcan una serie de casitas ruinosas, unas

casitas cuyas paredes guardan en sí las propiedades inútiles de las ancianas y paquetes que envuelven objetos que carecen de sentido alguno, a los que no hubo por qué envolver; todo ello esboza la imagen de una circularidad infinita, un ciclo interminable de envolturas en el que la intención no es envolver para proteger o guardar lo envuelto, sino envolver por el mismo acto de envolver, tal como se admite abiertamente en palabras del narrador: “lo importante es envolver [...] el objeto envuelto no importa” (27). Lo esencial, tal como lo formula también Hugo Achugar, es el límite mismo, el carácter limitador y enmascarador que el acto de envolver conlleva (1979, 247), estableciendo así para el final del primer capítulo —combinando todo lo hasta aquí detallado— una visión espaciotemporal basada en un ciclo consecutivo de envoltorios, encierros entre cuyas paredes se produce una apertura hacia el infinito laberíntico, y en los que el vértigo producido por las listas descriptivas infinitas y por la espiral cada vez más estrecha que recorre la mirada del descriptor nos atrae continuamente hacia interior. Luego, este mismo motivo del límite se irá reforzando durante toda la novela, mediante la repetición continua de palabras y motivos como cáscara, máscara, disfraz, mito, mentira, envoltorio, saco de yute, etc. (Achugar 1979, 246), no únicamente en la escena concreta en la que reciben protagonismo, sino de manera simbólica, refiriéndose también a diferentes realidades. Pero subrayo aquí una vez más que en lo que se refiere al primer capítulo, este está impregnado de la mirada, de la focalización de Mudio-personaje. Es, entonces, por medio de su mirada registradora, el mismo Humberto quien ejerce con mayor fuerza este papel enmascarador y delimitador sobre los espacios descritos y sobre sí mismo; es precisamente su manera de mirar (focalizar) lo circundante lo que lleva a dicha visión de mundo; sobre ello, no obstante, nos detendremos luego, en las páginas del próximo capítulo.

El camino hacia el espacio encerrado más profundo en el primer capítulo de la novela permite alejarnos por completo del mundo exterior y transponer la atención narrativo-descriptiva hacia los mundos del adentro. Al mismo tiempo, todos los niveles de encierro hasta ahora recorridos, la Casa, la casucha de la vieja y los paquetes debajo de su cama, son las diferentes proyecciones del mismo encierro. La técnica de la identificación de un elemento con otro, no solo llamando la atención sobre la existencia de una relación entre las diferentes realidades, sino disolviendo la posibilidad de su distinción y acrecentando la incertidumbre, observa Achugar, será una constante en la narrativa donosiana desde su cuento “Pasos en la noche” (1959), y en *El obsceno pájaro de la noche* llegará a ser un elemento fundamental (1979, 110-112). De tal manera, y como un

ejemplo entre muchos otros de lo antes expresado, la relación entre los encierros hasta ahora vistos, aunque no sea expresada de manera explícita, es fácil de reconocer: la deconstrucción de la casucha refleja la futura demolición del convento; los paquetes que contienen objetos inservibles son paralelos a la Casa antigua en la que la gente rica ‘guarda’ a sus sirvientas una vez viejas y una multitud de objetos ya no usados; de la Brígida se dice que “esa vieja tenía más vericuetos que esta Casa” (25), creando un paralelismo entre persona y espacio y la sensación de la reversibilidad del espacio y del hombre en el texto (Pimentel 1998, 37); y Mudito, reflexionando sobre los paquetes, dice que “todos estamos envueltos en estos paquetes” (27), olvidados dentro del envoltorio de las cuatro paredes de la Casa. Luego, aunque en el primer capítulo todavía no se haga mención del motivo del imbunche, el convento inservible de puertas y ventanas cerradas o tapiadas, y los paquetes meticulosamente envueltos también muestran un paralelismo con este ser con todos los orificios cosidos al que se hace referencia continua a lo largo de la obra. Esta equivalencia se hace aún más explícita hacia el final de la obra, al denominar Mudito el convento “la Casa imbunche” (396). Es más, aun en lo narrado sobre el exterior, el acontecimiento al que asistimos es un entierro, esto es, el acto de “encerrar esa miscelánea de huesos en una cajita que ocupara poco espacio” (12), tiñendo también el afuera del motivo de la reclusión. Dichos espacios no son meramente parecidos o revestidos de funciones paralelas en la construcción de la novela. Aunque no se pueda decir con toda seguridad que unos son idénticos a los otros y que forman una sola realidad, los límites entre cada uno quedan continuamente borrosos, por lo cual su separación precisa llega a imposibilitarse. Donoso mismo admite que “[h]asta hoy no sé si La Rinconada y la Casa de Ejercicios Espirituales son o no fragmentos de una sola y misma cosa” (Donoso 2006b, 483). De manera paralela, la Casa o la identidad del mismo Mudito no son meramente *como* paquetes, envoltorios o imbunches, sino efectivamente lo son, y, como se verá más adelante, el límite entre *dentros* y *fuera*s, que a primera aproximación resulta tan marcado, también puede llegar a perder firmeza.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Tal motivo de identificación, naturalmente no se nota únicamente en el nivel de los espacios. Observando a los personajes, Selena Millares explica: “como un siniestro juego de espejos, todo se transmuta constantemente y nada es lo que parece. La niña bruja de la leyenda es la beata que quiere canonizar la familia y también es Inés; el Mudito es Humberto y también una de las viejas o el bebé de Iris Mateluna [...] o el imbunche [...]” (2010, 34, 35). Pero de la misma manera, Mudito también es el Gigante o Jerónimo mismo; Inés también es Peta Ponce, pero también Iris, etc. Sobre ello, el mismo Donoso admite en una entrevista con Rodríguez Monegal: “No me interesan los personajes. Pero me interesaba mucho la experiencia de hacer un personaje que no pudiera ser personaje. Que fuera treinta personajes a la vez, cuya existencia se pusiera en duda, cuya existencia fuera múltiple y que no fuera múltiple; y que sin embargo tú lo tuvieras que recordar como uno, como una identidad” (Rodríguez Monegal 1971, 520).

Volviendo al motivo de la focalización, todas las descripciones hasta ahora vistas se presentan desde el punto de vista de Mudito, personaje que hace el recorrido desde los exteriores de la Casa hacia sus recovecos más profundos. En la descripción ya citada del camino de Madre Benita y Mudito, aunque la mirada del narrador o personaje focalizador no esté claramente pronunciada, al seguir su recorrido será sobreentendida: la mención de “los vidrios astillados y polvorientos” y “las paredes reseca” (21) revela un enfoque cercano, una visión diacrónica (véase Faris 1988, 4), que permite ver los más mínimos detalles de los alrededores; la primera persona del plural de la afirmación “nunca intentaremos limpiar” (21) expresa cierta comunidad, un estar involucrado con el espacio descrito; y el uso repetido del pronombre demostrativo ‘este’ revela la presencia de un narrador-focalizador situado en el espacio descrito en el mismo momento de la descripción. De la misma manera, aunque la presencia de Mudito en las escenas que relatan el recorrido de las huérfanas no sea algo dicho, de la forma de la descripción queda claro que su mirada de *voyeur*, que ve sin ser visto (Hamon 1982, 155) acompaña a las jóvenes. Tal motivo, luego, se convertirá en una dominante en gran parte de las descripciones de la obra, lo cual servirá como justificación de todo fragmento descriptivo: la curiosidad del *voyeur* que recorre el mundo con su mirada desde la sombra puede quedar casi desapercibida a lo largo de las varios cientos de páginas de la novela, no obstante, referirse a ella unas cuantas veces es suficiente para que el lector lo acepte como focalizador de las escenas en las que no está tan abiertamente presente.

### *El espacio de la Rinconada y otros espacios*

Paralelamente a la formación de la Casa nace el universo totalmente aislado de la Rinconada, que encierra en sí dos etapas bien diferentes: la Rinconada luminosa de inicios del matrimonio de Jerónimo e Inés y la Rinconada oscura de los monstruos. En cuanto a esta segunda, más cercana en sus descripciones a las de la Casa, asistimos a su constitución en el capítulo 14 de la novela: aunque en la descripción de este espacio en evolución esta vez no se realice el proceso de integración hacia el encierro más profundo siguiendo la mirada de un *voyeur*, sí se nota aquí también la creación de capas de encierros consecutivos que refuerzan el encierro del núcleo, la ampliación infinita y la laberintización del espacio, siguiendo, entonces, predominantemente la misma configuración descriptiva que el primer espacio fundamental. Esta nueva Rinconada (construida sobre la primera Rinconada abierta y luminosa) nace a fin de crear un mundo autónomo, desligado social, moral y políticamente del exterior; quiere hacer desaparecer todo conocimiento



sobre la existencia de un afuera, y llegar a ser un espacio en el que Boy, el hijo nacido monstruo de Jerónimo, pudiera vivir una vida en la que la norma fuera lo deforme. Es, en fin, una “cosmogonía creada especialmente para él” (196). Para ello, durante el proceso de formación se quita de la casa todo lo que aluda al exterior, se tapián las ventanas y puertas que dan hacia afuera, reduciendo la mansión en una “cáscara hueca y sellada” (192). Al joven Azcoitía se le encierra entre “las ventanas tapiadas, los vidrios pintados color chocolate hasta la altura de una persona para que nadie mirara hacia afuera, las rejillas, los barrotes, las puertas condenadas, los pasadizos en que uno se pierde, los patios que no reconoce” (218). El proceso activo de la envoltura, entonces, es idéntico al que se ha notado ya en la Casa de la Chimba; las puertas y ventanas tapiadas y los vidrios pintados no para no ver hacia dentro, sino para no poder ver el afuera, muestran la misma imagen ya observada en el convento, y refuerzan el motivo de la delimitación y exclusión. No obstante, la descripción de las múltiples capas de la envoltura se presenta de manera justo opuesta y en proceso de su evolución: después de hacer demoler las dependencias de alrededor del centro del edificio y conservar solo cuatro patios antiguos destinados a Boy —punto del encierro más profundo—, se procede a construir alrededor de ellos una capa protectora de pabellones, destinados a los monstruos servidores del joven. Por razones prácticas, esta primera capa de monstruos de primera clase luego se rodea de una capa de submonstruos, servidores de los anteriores, “panaderos, lecheros, carpinteros, hojalateros, hortaliceros, peones [...] de modo que el mundo de lo normal quedara relegado a la lejanía y por fin llegara a desaparecer” (195). Esta estructura de capas consecutivas de monstruos, con el tiempo sigue ampliándose ya por sí misma; sale del marco del plan original y lo supera, hasta crearse un “universo cómodo, protegido por monstruos de segunda, de tercera, de cuarta, de quinta categoría [...] capas sucesivas que envolvían a ese núcleo” (214-215), “círculos y círculos concéntricos alrededor del primer círculo, un círculo prisionero de los sucesivos” (218). Luego, esta vez la estructura de acumulación de envolturas se presenta no desde el exterior y aproximándose hacia el centro, sino desde el núcleo y narrando la formación continua y prolongada de las capas consecutivas —ahora desde una focalización sincrónica (véase Faris 1988, 4)—. Con ello, se refuerza cada vez más el encierro inicial, pero el hecho de no hacer mención de una capa exterior definitiva causa la sensación de que el número de capas puede ir aumentando hasta el infinito, de igual manera que los pasillos y patios de la Casa podían ir multiplicándose sin límite: otra vez se imposibilita la formación definitiva de las dimensiones espacio-temporales del universo de la Rinconada en la mente del receptor. Este crecimiento desde

el interior hacia el afuera no es, sin embargo, un intento de movimiento hacia el exterior, o un deseo de salida. Por lo contrario, la sucesividad de capas marca la intención de ampliar el espacio perteneciente al mundo del ‘adentro’ de la Rinconada, frente al ‘afuera’ amenazador, esto es, es una manera de reforzar y proteger el ‘adentro’ más interior, centro de gravedad del universo. Y así, por causa de las dimensiones ya inabarcables del ‘adentro’, se alcanza la desaparición consiguiente de cualquier noción del exterior de la percepción espacial del habitante del patio más interior.

En un principio, entonces, otra vez estamos ante un espacio que excluye la existencia del exterior, encerrado en sí mismo, protegido por múltiples capas de encierros infranqueables. Y aunque no sea por el camino que recorre la mirada descriptiva, a la vez del crecimiento hacia el exterior destinado a aumentar los mundos del ‘adentro’, en este encierro también se nota un esfuerzo hacia el interior ya concreto: en la jerarquización social de este universo autónomo los habitantes de los círculos interiores pertenecen a capas sociales más elevadas, y a medida que los miembros de los círculos interiores van muriendo, van reemplazándose por monstruos de las capas circundantes. Así, el ritmo de la vida de la Rinconada contiene en sí una propensión hacia el interior. El motivo de laberinto, a su vez, también surge mediante los bailes de disfraz organizados por Emperatriz, una de los monstruos de primera categoría de la Rinconada, en los cuales el espacio “se transformó en un laberinto de galerías irrespirables, de muros a medio derruir, de patios abandonados”, y fue alterado al “simular manchas de humedad en los muros, [...] fingir, mediante unos cuantos trazos, perspectivas de pasillos tenebrosos en un paño de muralla” (219), espacios en los que Jerónimo efectivamente se perderá el último día de su visita que termina en su muerte.

La configuración descriptiva tan paralela entre los dos espacios-tiempo principales de la novela se hace más llamativa aún mediante la repetición de las palabras exactas para su descripción: ventanas pintadas color chocolate; pasadizos, habitaciones, patios y galerías interminables; puertas y ventanas tapiadas; manchas de humedad pintadas y perspectivas falsas de pasillos; todos ellos rasgos propios de ambos edificios. Y tomando en cuenta que las dos casas cuentan con un origen análogo, la sensación de que los dos espacios son, tal como ya se ha aludido, dos proyecciones de la misma realidad, se hace aún más fuerte: la Casa fue creada para que el padre de la conseja ocultara a su niña-bruja ante los ojos de la sociedad, mientras que la Rinconada nació para que Jerónimo ocultara a su hijo Boy.

Y no son únicamente los dos espacios más dominantes los que se atienen a dicha configuración descriptiva: el modelo espacial basado en encierros, sucesiones de círculos concéntricos y la apertura hacia el infinito se reconoce en la parte dominante de los espacios-tiempo de la novela. En el torbellino de pensamientos que el narrador tiene en su delirio producido por la fiebre en el ya mencionado hospital (posible lugar de la narración), este se nombra prisionero del lugar, y pronto descubre que la única ventana por la que durante un periodo de tiempo pensaba poder comunicarse con el exterior es, en efecto, una imagen de ventana, una ventana de papel, simulacro de salida en un encierro definitivo. Confiesa también estar “solo en el centro de la tierra, rodeado de paredes ciegas en este sótano que me comprime”, que le causa la sensación de que “no hay un afuera aunque debe haber porque recuerdo algo más, pero poco más que esta celda cerrada” (253). En el sinfín de microespacios que acompañan o se integran en los otros mayores, entre ellos, el chalet suizo, el baúl-mundo, el cuarto de Peta, el sótano, la torre de Humberto, la portería de la Casa, el canódromo, la cabeza del gigante, el saco de hule, etc., también se reproduce gran parte de los significados de los espacios mayores, funcionando muchos de ellos como sinónimos de paquete (Achugar 1979, 249). Para nombrar algunos, el sótano en el que iba a nacer en secreto el niño milagroso de Iris tenía que ser un lugar “que nadie sepa... que nadie oiga... que nadie vea...” (41); un encierro dentro del encierro, impenetrable para ninguna de las capacidades sensoriales, que aunque se califica inicialmente como un espacio caliente y pacífico, que con las perspectivas del nacimiento del niño abre hacia el futuro, luego se describe como putrescente, sin ventilación suficiente. La función del chalet suizo, cajita de música que el Mudito reconstruye, también es la del encierro definitivo: el narrador planea encerrar en él a Iris y a su futuro hijo para poder observarlos y guardarlos para la eternidad; un espacio imbunche donde “les cerrarán todas las salidas porque ya no las necesitarán... no querrán salir, tendrán miedo a lo que no sea ese ámbito reducido donde vivirán amarradas” (109). En cuanto a la sucesión de capas, entre los microespacios este motivo se nota más fuertemente en el baúl mundo, espacio en el que Inés ha guardado toda la ropa, todos los muebles preparados para su hijo nunca nacido: ropas cuyo tamaño “fue disminuyendo y disminuyendo [...] hasta llegar a coser y tejer ropa como para una muñeca minúscula”; “camas y mesas y sillas y cómodas y roperos y armarios, y floreros diminutos [...] todo haciéndose más y más pequeño”, “todo meticulosamente clasificado”, lleno de cosas que “van disminuyendo de tamaño de cajón en cajón” (175-176). Se crea, de esta manera, nuevamente una sucesión infinita de cajones, en la que cada nivel de ropas y objetos

oculta un nivel con objetos aún más diminutos, hasta llegar al “último cajón del mundo [en el que] hay cajas que contienen esa ropa y esos muebles tan atterradoramente diminutos que temo tocarlos, porque los podría romper” (176). A la vez, también da muestra de este proceso de envolturas consecutivas la prosa misma, o la mentalidad de ciertos personajes, de lo cual es mejor ejemplo la siguiente frase de Inés: “pásame el espejito que hay dentro de la bolsa colorada que hay dentro de mi cartera negra, que está adentro de la bolsa de plástico, en un compartimiento con cierre que hay adentro de la maleta que está debajo de la cama” (318). Notaremos, entonces, un sinfín de microespacios idénticos a los macroespacios, cuya interrelación, no obstante, sería difícil y erróneo titular ni como una estructura de cajas chinas, ni como una secuencia de regresión infinita. Es verdad que la plasmación en forma de círculos concéntricos de los diferentes micro y macroespacio crea una estructura de cajas chinas. Pero, aunque cada microespacio se encuentre dentro de uno o varios mayores (el canódromo dentro de la portería dentro de la Casa; el chalet suizo dentro del sótano dentro de la Casa), no se puede establecer una única serie de cajas chinas sucesivas como hilo conductor de la obra, y tampoco hay una dirección única que pudiera volver en sí misma como lo supondría una estructura de la regresión infinita. Se trata, más bien, de una macroestructura espacio-temporal que refleja otra vez las infinitas bifurcaciones de cada espacio en sí; de una estructura que quizá se pueda describir como rizomática (término de Deleuze y Guattari, 1972-1980), que desde un punto ofrece múltiples bifurcaciones, que luego pueden conectarse con las bifurcaciones de otro elemento, pero que a la vez pueden seguir bifurcándose, creando núcleos nuevos, o separándose definitivamente, pero siempre manteniendo sus rasgos esenciales. El modelo propuesto persiste aun abandonando las referencias meramente espaciales: en cuanto a las diferentes temporalidades de la Casa o de la novela misma, se nota otra vez la estructura de circularidades, espirales que atraen hacia el interior y laberintos indescifrables. Al hablar de “las viejas que van muriendo y van siendo reemplazadas por otras viejas idénticas que también mueren cuando llega la hora de dejar sitio para otras viejas que lo reclaman porque lo necesitan” (46), y también por su rutina siempre incambiable, se crea una temporalidad sin alteración alguna, una circularidad infinita sin salida. Mientras tanto, por medio del recurso del *dicen* —manera de referirse a hechos presentes y pasados mediante chismes, recuerdos truncos, alterados o inventados al que recurren con frecuencia tanto las viejas como el Mudito, y que sirve para desestabilizar aun los rasgos más estables de la narración (Bocaz 2010, 118)—, la realidad de las acciones de dentro y fuera de la Casa

se bifurca una y otra vez. Se crean, con ello, versiones paralelas de la misma escena, y se logra la confusión y laberintización de la estructura temporal de la obra. Es más, la trayectoria que el protagonista Humberto Peñazola sigue desde el principio hasta el final de la fábula según lo entiende Mieke Bal, o historia según lo comprende Genette, también lo lleva desde el mundo exterior y abierto, primero al universo autónomo pero todavía parecido a una sociedad completa de la Rinconada, luego a la reclusión en una única casa, para encerrarse allí primero en un sótano, luego en la capilla y dentro de ella, finalmente, en un número indefinido de sacos de hule superpuestos, como una serie de cajas chinas infinitas. De esta manera, los personajes, los espacios, los tiempos, la narrativa misma y también la trayectoria del protagonista dan muestra repetida de encierros laberintizados en círculos concéntricos, definiendo como tal la estructura espacio-temporal de la novela.

Pero, ¿para qué tanto encierro? ¿Cuál es la función narrativa de la reclusión en la novela de Donoso? Tal como ya se ha dicho y continuando en la línea de pensamiento de Achugar, en *El obscuro pájaro de la noche* lo más importante no es lo que se encuentra dentro de los encierros, sino los mismos límites que separan un espacio del otro. Achugar razona que, tal como el poncho protector del padre ha cubierto los hechos de su hija en la conseja contada por las viejas, dejando oculta para siempre la realidad, el acto de envolver y delimitar objetos o espacios también hace desaparecer y enmascara la realidad que queda dentro. Con ello, si no se ve lo que realmente está pasando o hay en el interior, lo narrado sobre este adentro puede ser tanto real como imaginado, borrándose así el límite entre lo real y lo imaginado (1979, 247). En vez de ocultar la realidad exterior ante los ojos del narrador encerrado (y del lector que comparte su perspectiva) y abrir paso a la ficcionalización de los espacios-tiempo externos —tal como lo hemos observado en la novela de Onetti—, se produce aquí un trabajo opuesto: excluyendo el mundo de los exteriores, y entre ellos al lector, del espacio propio del narrador, el primero no tendrá otra fuente de información sobre la realidad que se percibe en el interior, alcanzando el narrador así pleno derecho de tergiversar los hechos y realidades que lo rodean, sin que ello se perciba o se pueda socavar mediante la luz de la realidad.

De ahí el poder del Mudito de alterar realidades. Mudito, personaje límite, o liminal, digamos, entre el adentro y el afuera, voz que comunica los espacios del interior hacia los que quedaron fuera, no está entonces únicamente en el límite de dos dimensiones espaciales (dentro y fuera), sino también en el límite de dos realidades, único perceptor tanto de los espacios reales del interior como de sus desdoblamientos

imaginarios. En tanto, sus descripciones están dotadas de una mayor libertad que las de los descriptores abiertos y libres, y cuenta con más recursos de inducir a error a su receptor, y una mayor escala de posibilidades (al ver pero no ser visto) de transmitir una sensación de fiabilidad siendo de hecho de fiabilidad dudosa. Siguiendo este carácter indefinido de la fiabilidad y realidad de las descripciones, veamos cómo en las descripciones de las dos grandes casas se hace mención repetida de un trabajo transformativo, cuya presentación pasa paulatinamente de lo fiable a lo no fiable, sin poder determinar nunca dónde está dentro de la diégesis el límite entre lo real y lo superpuesto a la realidad. Inicialmente, estos trabajos sobre la Casa, por ejemplo, parecen racionales, pertenecientes a la narración de hechos reales, es más, su necesidad está perfectamente justificada. Las clausuras se realizan o por iniciativa de Mudito, para impedir el acceso a zonas peligrosamente ruinosas, o por la de la encargada, en función de reducir el espacio a cuidar y limpiar y, así, contrarrestar la falta de energía y número de los habitantes: “la escalera no tiene baranda, le faltan peldaños, todo cruje” (16); “he clausurado secciones peligrosas, como el piso de arriba, por ejemplo, después de que la Asunción Morales se apoyó en la balaustrada y se desplomó todo” (45); “Ahora no se necesitaba tanto espacio, por eso hay que ir limitándolo” (45). Pero muy pronto el trabajo del narrador sobre la Casa se vuelve exagerado. Los espacios tapiados llegan a ser excesivos (“las puertas que he tapiado con cemento y ladrillo [...], las ventanas que he ido sellando [...], voy poniendo enlucido y pintando manchas de humedad y de vejez de modo que nadie sospeche que detrás están esas habitaciones y galerías y patios y pasadizos” [312]), hasta que al final de la novela Mudito concluye: “mañana clausuraré todas las ventanas que me quedan por tapiar aquí en la Casa. Ahora es imposible abrir ninguna. Las he ido tapiando con tanto cuidado que ni siquiera se nota que alguna vez existieron” (395); “toda la Casa anulada, sin orificios para entrar ni salir, la Casa imbunche” (396). La acción de tapiar, entonces, aquí ya no tiene como fin proteger a los habitantes de posibles accidentes, sino más bien olvidar lo que hay dentro de los espacios clausurados, “para que desaparezcan del recuerdo, [para] borrar esta Casa” (335). Esto es, para no poder ver y luego olvidar una parte de la realidad y, por ende, modificarla, acto que incluye la posibilidad de alterarla hasta hacerla desaparecer.

De la misma manera, los trabajos transformativos físicos ejercidos por el narrador afectarán no solo las dimensiones interiores, pero también los tiempos del claustro: paralelamente a la reducción de los límites exteriores, y la anteriormente mencionada laberintización mediante falsas perspectivas que crea la sensación del crecimiento

ilimitado del espacio, también se acelerará el paso del tiempo sobre los muros: “de noche, encaramado en mi andamio, me dedico a crear llagas en el enlucido, poros llenos de baba blanca donde se crían las arañas, descascaramientos de antiguas pinturas sucesivas, para crear una simulación de deterioro” (395); “voy poniendo enlucido y pintando manchas de humedad y de vejez” (312). Pero dentro de toda esta transformación descrita, ¿dónde ha pasado la visión mimética a ser alterada? ¿Dónde se acaba la transcripción de las acciones efectivamente ocurridas al nivel de la realidad diegética, y comienza la mención de lo racionalmente inconcebible y, por tanto, necesariamente imaginario?

Lo indudable, sin embargo, es que las acciones del narrador de acelerar tiempo y de reducir y ampliar espacios, en cierto momento llegan a ser parte integrante de las normas de funcionamiento del universo descrito, sin necesitar ya de su intervención activa para ser realizadas: el envejecimiento sobrehumanamente rápido de Inés después de su llegada a la Casa, o el crecimiento de los quinientos zapallos enviados por misiá Raquel que en cuestión de unas pocas líneas de la novela se transforman en una “selva de guías y hojas de zapallo que devoran el claustro” (454), causan la sensación de un flujo acelerado del tiempo; y la cantidad inabarcable de objetos inservibles que han venido acumulándose desde hace décadas o siglos en esta casa “donde todo cabe” (58), o los comentarios de las viejas sobre el crecimiento de la Casa (“- Esta Casa no era tan grande. / - No va a haber crecido / - Pero no era tan grande.” [312]), conllevan la sensación de un espacio en crecimiento. Claro es, casi cada una de las anomalías anteriores se puede explicar de manera racional: las viejas pueden percibir el crecimiento del espacio por su dificultad cada vez mayor de moverse y circular por la Casa; el envejecimiento de Inés puede ser simplemente descuido en sus hábitos de vestirse y arreglarse; la cantidad de cosas acumuladas puede ser exagerada en su descripción; las pocas líneas que narran el crecimiento de los zapallos pueden referirse, de hecho, a varios años; etc. Pero, desde otro punto de vista, también pueden ser señas del paso al plano ya plenamente ficcional, que no debe obedecer a las normas de funcionamiento del tiempo y el espacio aceptadas y conocidas por el mundo de afuera. Un paso desde el trabajo transformativo efectivo y real del Mudito-personaje, hacia el trabajo transformativo del Mudito-narrador que, siendo dueño de su potestad narradora, no requiere ya de intervención real alguna para terminar las alteraciones comenzadas en el plano efectivo.

Este poder del narrador sobre sus espacios narrados está múltiples veces marcado a lo largo de la novela. El mismo Mudito repite constantemente ser el responsable de guardar las llaves de todas las habitaciones de la Casa, de abrir y cerrar el portón de

entrada día tras día, esto es, de regir el paso por los espacios del resto de los habitantes. Según su propio testimonio, él es el único que conoce la totalidad de los espacios de la Casa: “ese revoltijo de patios y pasillos menores que sólo yo conozco” (58); “La Madre Benita no conoce mi patio” (59). Luego, en términos de Hamon, se identifica como el personaje sabio, portador de la información de la que su interlocutor no tiene conocimiento, autorizándolo a dar explicaciones y de presentar realidades nuevas. Ello, le da razón de ser a las descripciones de la novela y justifica la necesidad de que el descriptor de todo lo circundante sea justamente él (Hamon 1982, 151-152). Dicha posición queda reforzada también por parte de los otros personajes; todos son conscientes de la diferencia de conocimiento y estatus entre ellos y Mudito, justificando por segunda vez su posición descriptora, esta vez desde una fuente ajena a él, lo cual lo dota de un nivel de credibilidad mayor: “conoce la Casa tan bien porque está aquí desde mucho antes que todas nosotras” (279); “te puedes esconder adentro de la Casa, *tu* Casa” (289); “[d]icen que el Mudito es el único que la conoce entera” (311). Y tras apropiarse de los tiempos y espacios efectivos del convento, culmina el proceso pasando a regir no solo las vidas, pero también los sueños, esto es, las ficciones de los habitantes: “para qué va a soñar si yo me voy a encargar de regir su sueño, de guiarla hasta que se pierda en los pasillos y se encuentre con quien yo quiera y cuando yo quiera” (316). Adentrándose brevemente en este proceso de apropiación sobre el espacio descrito, observemos que Mudito, a lo largo de la novela, ejerce cada una de las posiciones descriptivas enumeradas por Hamon: primero, a lo largo del primer capítulo, pero también más adelante en un gran número de escenas, Mudito describe lo que ve, espiando desde una posición oculta. Luego, presenta a su interlocutor (aquí el lector) la información que solo él posee. Y finalmente, al describirse a sí mismo tapiando, abriendo y cerrando puertas, pintando pasillos y manchas de humedad, actúa sobre lo descrito durante el proceso de describirlo, dramatizando la descripción y acercándose a la descripción homérica, vista por muchos como la única verdadera (véase Hamon 1982, 149-152). De esta manera se apropia del espacio descrito primero mediante la vista, y luego mediante el conocimiento y la acción, justificando, por tanto, ser dueño del espacio descrito visual, conceptual y ejecutivamente a la vez.

En el caso de la Rinconada, este poder apropiativo sobre los espacios-tiempo es aún más visible, al ser este un universo inventado por él: Jerónimo le encargó diseñar un universo protector para su hijo, y para ello Humberto formó una disposición espacial, una reglamentación social, moral, dietética, de comportamiento y toda una cosmogonía



adaptada a la realidad monstruosa de Boy. Creó, entonces, un mundo nacido completamente de su imaginación y transferido a la realidad. Por lo tanto, los espacios del universo de la Rinconada verdaderamente obedecen a sus descripciones, van formándose o alterándose según lo que él sugiera, funcionando como un ejemplo en el que el poder creativo de las descripciones puede ser una verdad racional.

Pero si volvemos al motivo de la función de los encierros, de los envoltorios, del ocultamiento del poncho paternal, se verá que todo este proceso apropiativo se ejerce únicamente sobre los espacios descritos, no sobre los espacios reales, percibidos personalmente por el receptor de dichas descripciones. El narrador-descriptor se apropia de espacios que, por causa del ocultamiento, no necesariamente se atienen perfectamente a la realidad existente dentro de los envoltorios. Tal como explica Merleau-Ponty, mientras que el espacio vivido es una realidad física con regiones fijas, las dimensiones del espacio pensado y descrito son sustituibles (2000, 258-259), esto es, pueden ser modificadas libremente. Por lo tanto, no es que Humberto/Mudito se apropiara del espacio real para luego transformarlo, sino, más bien, que aprovecha la oportunidad ofrecida por la reclusión protectora, y partiendo probablemente de los impulsos recibidos del espacio real, lo traslada al plano de su imaginación. Allí, las alteraciones producidas mediante la descripción reciben el ámbito apto para su proliferación, hecho que explicaría el sinfín de descripciones casi idénticas en relación con espacios geográfica y temporalmente claramente diferenciados.

Ello significaría que cada espacio-tiempo de encierro descrito de la novela necesariamente se desdoblaría en dos versiones de la misma realidad: la primera, real y existente en algún lugar del universo espacio-temporal de la obra, pero nunca descrita; y la segunda, versión descrita a partir de las primeras realidades, única variante a la que el lector tiene acceso, que no obstante, está alterada por la mirada y la mente subjetivizadora del descriptor. Sobre este motivo, Peter Frölicher explica que, aunque la mirada registradora, en un principio, se consideraba productor del efecto de veracidad y señal de fiabilidad, ha pasado a tratarse, mediante el filtro ahora visto como personal de la mirada, como posibilidad de la subjetivización de lo visto (Frölicher 1995, 123 y 129). Tal como ya se ha hecho recurrente en la vanguardia, el perceptor ofrece en su disposición del universo narrado una visión filtrada a través de un prisma que distorsionará la percepción llamada como realista. La función de tal visión prismática era, no obstante, más bien llamar la atención sobre las múltiples caras de la misma realidad considerada uniforme y efectiva, o la apertura hacia la posibilidad de infinitas maneras de percepción de una

única realidad. Por medio de ello, hasta cierto punto, también se negaría la existencia de una realidad racionalmente perceptible y universalmente aceptable, y se produciría la toma de consciencia sobre la existencia de *mi* realidad frente a *tu* realidad, sin entrar estas en conflicto. En la novela donosiana, en cambio, la inaccesibilidad o falta de contacto entre versión descrita distorsionada y versión real, fácilmente lleva a la falsa reacción de aceptar la versión descrita como realidad única del universo espacio-temporal de la diégesis, lo cual reduciría drásticamente los caminos de interpretación. El narrador-descriptor o, quizás, la novela en cuestión misma, sin embargo, parece querer inducir al lector a este error interpretativo adrede, al nunca ofrecer una apertura hacia la realidad racionalmente perceptible, tal como lo hace Juan Carlos Onetti al final del primer capítulo de *La vida breve*, cuando el lector y el personaje juntos se encuentran con la versión real de la habitación contigua. La pregunta entonces será únicamente, ¿cómo logra el descriptor-personaje mantener esta ilusión de realidad a lo largo de las varios cientos de páginas de *El obsceno pájaro de la noche*?

## PROCEDIMIENTOS DE INDETERMINACIÓN: OCULTAR PARA DEJAR FUERA

Aunque las descripciones proporcionadas por el personaje descriptor estén llenas de incongruencias y motivos incompatibles con una realidad racional, en la novela de José Donoso realidad y ficción (o sueño, o alucinación, o delirio) nunca llegan a separarse tan claramente como en, digamos, el *Don Quijote*, donde el lector siempre sabe claramente qué pertenece a las fantasías del protagonista y qué a las descripciones de lo real; o en (al menos la primera parte de) *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa, donde los fragmentos reales y ficcionales pertenecen a capítulos diferentes. El lector de *El obscuro pájaro de la noche* solo intuye, apelando a sus conocimientos sobre la realidad racional, que lo narrado no puede pertenecer plenamente a las categorías del realismo mimético puro. Se queda, sin embargo, continuamente en el ámbito de la inseguridad sobre el estatus real o imaginario de ciertas escenas, asumiendo gran parte de las alteraciones no completamente racionales como partes integrantes del funcionamiento de las realidades narradas. ¿Pero cómo es posible que la gran mayoría de estas alteraciones irracionales queden aceptadas, es más, desapercibidas por parte del descriptario? ¿Cómo no entran estas en conflicto con los espacios reales, pero nunca descritos? La respuesta a dicha pregunta sería la mantención continua de la incertidumbre: otro elemento estructural que Hugo Achugar determina como fundamental en toda la narrativa de la segunda etapa de José Donoso —junto a la identificación ya mencionada— es la indeterminación, esto es, el hecho de causar la sensación de que encontrar una solución unívoca para la interpretación de la novela es imposible (1979, 109). Esto, a la par que la mutación infinita propuesta por Nelly Martínez, que causa la descentralización del espacio, o un continuo desplazamiento de su centro (1980, 52), logra mantener al lector en un estado de inseguridad en cuanto a lo que debe atenderse. Siguiendo en esta línea de pensamiento, dicha indeterminación no se alcanza meramente sugiriendo varias posibles continuaciones para una misma escena, o mediante el uso de expresiones que indiquen inseguridad o subjetividad por parte del descriptor-narrador. El efecto deseado se consigue mucho más por medio de una serie de recursos implantados en el núcleo del mecanismo narrativo-descriptivo de la novela, alcanzando la indeterminación no únicamente por medio de lo efectivamente enunciado por el personaje, sino a través de sus técnicas de enunciación, manteniendo al lector continuamente en una posición de duda que nunca llega a ser certeza. Por este mismo hecho, las aproximaciones que siguen en las próximas páginas no tendrán como objetivo descifrar esta amalgama de indeterminación y llegar a una

respuesta definitiva; su meta es, mucho más, adentrarse en las posibilidades dadas por el procedimiento seguido y destacar cómo, por medio de este camino, se puede llegar a mantener la apariencia o la incertidumbre en cuanto a la realidad de lo narrado también. Considero aquí dicho procedimiento de indeterminación —que, como veremos, se basa en el ocultamiento de la verdad tras numerosos recursos narratológicos—, como una técnica de dejar fuera al lector de los hechos efectivamente ocurridos y de los espacios realmente recorridos, y por lo tanto, al dejar fuera al lector, como una suerte de encierro, ahora no en el plano físico de lo narrado, sino en la manera de formularlo, en su enunciación. La indeterminación, así, sería el reflejo de los espacios encerrados físicos en la técnica narrativa de la novela.

Veamos entonces cuáles son estos procedimientos de ocultamiento que llevan a la indeterminación en la novela de Donoso. Primero, ha de observarse el uso que se le da al juego con la voz o voces narrativo-descriptivas, voz que parece querer ocultarse en los laberintos de su narración, sin dejarse identificar claramente. La novela comienza con lo que parece ser la narración de un narrador omnisciente, que relata en tercera persona del singular y de manera retrospectiva los acontecimientos de un entierro. En un inicio, la presentación de los hechos se produce sin focalización alguna y con cierto estilo de realismo, por lo cual, explica Kulin, por un breve momento parece ser la evocación de un pasado real (1997, 69). A esta narración neutra pronto se le entremezclan fórmulas propias del habla directa —del tipo “claro” o “tanta guagua de cuando no había remedio” (12)— y afirmaciones en primera persona del singular o del plural (“Las asiladas se entretuvieron durante toda la tarde en *ayudarme*”; “*Arreglamos* alrededor del féretro”; “*Encendimos* los cirios” [12, las cursivas son mías]). No obstante, estas fácilmente se pueden identificar como elementos del estilo indirecto libre recurrente en la técnica narrativa de la novela (“¡Así, con una patrona como Misiá Raquel, sí que vale la pena ser sirviente! ¡Qué señora tan buena! ¿Pero cuántas tenemos la suerte de la Brígida?” [12], estilo indirecto libre de las ancianas), por lo cual todavía no se reconocen como la voz de un narrador-descriptor en primera persona. Será con la aparición de frases como “yo la vi fruncir la boca” (13) —afirmación que señala que lo narrado y lo descrito no se presenta desde la perspectiva de un narrador extradiegético, sino es percibido por un personaje perteneciente al nivel diegético—, cuando se identifica la presencia de un narrador-personaje. No por ello se logra inmediatamente su reconocimiento en Mudito, personaje ya mencionado en algunos enunciados en estilo indirecto libre de otros (“anda, Mudito, anda con tu carro y tráemela” [13]). La identificación —indirecta— del narrador-

personaje con Mudito ocurre al final del primer apartado de la obra, cuando el encargo antes citado que se le ha dado a tal Mudito se lleva a cabo narrándolo en primera persona del singular: “Antes de que misiá Raquel dé la orden de partida, yo me acerco a su ventanilla y le entrego el paquete” (15). Al pronunciarse el fragmento final ya citado de “[y]o cierro el protón con tranca y llave” (15) su posición de narrador-descriptor ya está plenamente fijada. Luego, aunque se pueda deducir que haya sido el mismo narrador el que ha presentado los acontecimientos desde la primera línea, este, disimulándose tras la narración de terceras personas se deja reconocer de manera paulatina: introduce su persona progresivamente, primero disimulando su presencia con una figura exterior y omnisciente, luego haciéndose confundir con la voz de las viejas, y finalmente revelándose de manera ya, aunque no explícita, pero fácilmente deducible. Esta nivelación de la identificabilidad del narrador —que pasa de voz omnisciente neutra, primero por un ‘nosotros’, hasta llegar al ‘yo’ final—, muestra cierto paralelismo con la misma nivelación antes detallada del camino hacia el espacio principal de la obra, desde el afuera propio de todos, hasta el encierro más íntimo y personal del ‘yo’. Se repite, por ende, la estructura de adentramiento en el plano de la voz narrativo-descriptiva también, volviendo, así, al mismo esquema de plasmar el universo diegético en los diferentes aspectos de la narración. Con tal identificación del yo narrador, queda claro que tenemos que ver con una narración y descripción ofrecida por vía de la mirada y la mente del personaje que observa la realidad que se le presente. Y a pesar de que, como ya se ha aclarado, en un principio acentuar la presencia de la mirada produce un efecto de veracidad (Frölicher 1995, 123), también abre inmediatamente, mediante el filtro personal de la mirada, a la posibilidad de la subjetivización de lo visto, a una suerte de ‘ósmosis’ de la figura actual y su versión alterada (Frölicher 1995, 129). Entonces, y como ya se ha notado en la introducción, la mera presencia de un narrador-personaje que percibe su alrededor, deja al descubierto una alta probabilidad de su falta de fiabilidad (Jedličková 2008, 281).

Sin embargo, aunque el ‘yo’ descriptor aparezca para el final del primer fragmento, el lector se da cuenta solo posteriormente de que todo lo hasta entonces narrado ha pasado por ese filtro de la mirada subjetivadora de un personaje. Debe, por lo tanto, revalorar *a posteriori* los fragmentos iniciales, hasta entonces tomados como plenamente miméticas de la realidad, causando hasta cierto punto su desestabilización. Y aún después de la aparición del ‘yo’ narrador, a lo largo de la novela esta voz clara tiende a desaparecer por varios cientos de páginas, añadiendo solo cada tanto alusiones a su presencia tras las

narraciones en tercera persona. Es evidente que detrás de toda narración en tercera persona necesariamente existe un ‘yo’ narrador que simplemente opta por no involucrarse en los hechos y espacios descritos, por estar narrando ‘desde fuera’: en los diferentes cuentos del *Decamerón* (1353), por ejemplo, por la estructura enmarcada se hace claro que cada una de las historias contadas es narrada por uno de los personajes que comparten el espacio de la villa en la que se refugiaron ante la peste. Pero, a pesar de dejarlo tan claro al inicio del relato, en la sucesividad de los cuentos dentro del marco, el ‘yo’, esto es, la identidad de los narradores se olvida, o se tacha como detalle irrelevante por parte del lector. Lo mismo ocurre con el narrador-descriptor de *El obscuro pájaro de la noche*: Mudito narra en tercera persona del singular acciones que ocurren con otros personajes de la novela, y como tan pocas veces habla sobre lo que está haciendo él mismo, su presencia fácilmente se queda desapercibida. No obstante, al no ser un narrador del marco, es decir, de un nivel diegético diferente (superior) al de lo narrado, sino uno de los personajes del mismo nivel,<sup>81</sup> no está justificado percibirlo como narrador omnisciente. Como de no tratarse de un narrador omnisciente, cada personaje tiene únicamente conocimiento de lo que ha vivido en persona o de lo que le ha sido contado, quedan solo dos explicaciones de su capacidad de narrar y describir lo presente sin participar activamente en o sobre él. Primero, que esté retransmitiendo lo escuchado de otros, tal como ocurre abiertamente durante la narración, por ejemplo, de la conseja: “Yo me sentaba un poco más allá en la misma mesa. Escuchando [...] sus voces [...] Las oía comentar cosas” (30); “esa noche en la cocina, las viejas [...] estaban contando *más o menos* esta conseja” (37). O segundo, que de alguna manera esté viendo —sin ser visto— el material de su enunciado. Este último caso, que será la variante más dominante, determina el carácter de *voyeurismo* de la novela, con la figura de un narrador que, aunque está continuamente presente en las sombras, casi nunca se percibe claramente. Durante la escena sexual entre Jerónimo e Inés en el corredor de la Rinconada de la primera época, en la confesión de Mudito leemos lo siguiente: “la vegetación que también me ocultaba a mí [...] porque yo los estaba vigilando” (161). En breve, estamos ante el siguiente caso: un personaje del nivel diegético, escondido en las sombras, observa y narra los eventos y describe los espacios-tiempo del mismo nivel diegético en tercera persona; no obstante, por la continua desaparición de alusiones a su propio ser, o debido a

---

<sup>81</sup> Es verdad que hemos diferenciado al Mudito-personaje, presente en el nivel diegético de lo narrado, del Mudito-narrador, perteneciente, de esta manera, al nivel extradiegético, pero como la mayoría de las narraciones y descripciones detalladas son narradas por el Mudito-narrador y focalizados por el Mudito-personaje —es decir, por sus propios ojos, pero en otro tiempo—, lo antes dicho puede quedar vigente.

que su ‘yo’ se muestre típicamente solo ya entradas varias páginas de cada nuevo capítulo, el lector fácilmente percibe el nuevo fragmento como narrado por un ente narrador extradiegético e omnisciente, por lo tanto, como objetivo y fiable. Siendo, sin embargo, el narrador real de dichas escenas un personaje diegético en posición de *voyeur*, no puede ser más que subjetivo. Esta diferencia entre la manera en la que el lector percibe inicialmente el nivel de fiabilidad de la narración, frente a la fiabilidad real —necesariamente inferior a la de un narrador omnisciente—, causada por el ocultamiento del narrador-personaje en la posición de un mero observador y su revelación de manera solo esporádica, crea, una vez más, una sensación de incertidumbre en cuanto a la credibilidad de lo leído. Al verse enfrentado con una nueva aparición del ‘yo’, el receptor se ve forzado a revalorar las varias páginas anteriores; pero sin poder encontrar un límite claro, o señal alguna de un posible cambio de perspectiva —esto, dejando abierta la posibilidad de que sí exista en algún lugar de la estructura diegética de la obra un narrador omnisciente que en ocasiones tome la palabra para luego pasársela inadvertidamente al narrador-personaje—, se le deja otra vez en el ámbito de la indeterminación.

En casos cuando el yo narrativo se marque de manera pronunciada, el nivel de fiabilidad queda claro, no obstante, la indeterminación se sitúa en otro ámbito: en la identidad del personaje tras el yo. El pronombre ‘yo’, según bien lo señala Sharon Magnarelli, generalmente tiende a referirse a una entidad única, identificable como punto de estabilidad a lo largo del texto (1978, 267). Por lo tanto, cuando al final de la primera escena logramos identificar dicho ‘yo’ como la voz del Mudito, automáticamente pasamos a suponerlo a él tras cada aparición del yo. No obstante, en varias ocasiones —y en fragmentos que claramente van más allá que un mero uso, además muy frecuente, del estilo indirecto libre— el yo narrativo presenta realidades que no pueden ser propias del yo de Humberto/Mudito, sino se asocian claramente a la identidad de otros personajes, y predominantemente de Jerónimo: “Era tarde cuando me tendí junto a ella en el corredor. Cubrí sus pies con el poncho de vicuña y los míos también” (158); “[d]ejo caer mi mano que roza casi casualmente tu mano” (159), narra la voz de Jerónimo al principio de su apartado de casi tres páginas completas, de manera retrospectiva y luego en presente. Una vía de explicación de dicho cambio de la identidad del ‘yo’ sería, nuevamente, la identificación tan propia de Donoso. Refiriéndome ahora al caso más prominente de esta transfusión del referente del ‘yo’, Mudito *es* Jerónimo, tal como lo afirma en la escena en la que la multitud lo confunde con su amo durante la confusión de las elecciones: “mil ojos [...] fueron testigos de que yo soy Jerónimo de Azcoitia” (171). Tal identificación

explicaría cómo en escenas narradas exclusivamente en tercera persona, referidas a la juventud de Jerónimo (en las que Humberto todavía no ha podido estar presente como *voyeur*, esto es, con mayor probabilidad narradas por un narrador omnisciente), al pasar a una focalización a través de los ojos de Jerónimo, el flujo de conciencia propio de él oculta los mismos temores, las mismas preocupaciones que los de Humberto: “lejos de ustedes y de este mundo que quiere convencerme de que no soy más que una figura monstruosa [...] mi tío Clemente me quiere conservar para sus usos siniestros, estoy seguro de que me cortará todo, que se apoderará de mis miembros” (147). Siguiendo la aproximación que toma Sharon Magnarelli ante dicha confusión del ‘yo’, se abre, por otra parte, una interpretación diferente: según la investigadora, el pronombre ‘yo’ en *El obscuro pájaro de la noche* no es más que la misma palabra que es, no alude a ninguna realidad exterior ni a ningún personaje concreto de manera constante; es una mera ausencia en el sentido que le da a la palabra Kristeva,<sup>82</sup> una entidad fluctuante, un compendio de voces que a lo largo de la narración está en todos y en ningún lado a la vez, rechazando a fijarse en una identidad concreta o a ser identificado fácilmente (Magnarelli 1978, 267 y 268). Aunque Magnarelli luego parezca mantener la idea de que el personaje central tras cada ‘yo’ sea Mudito, que va disfrazándose o imitando las voces de otros personajes —mediante la técnica del estilo indirecto libre, o mediante el paso del papel focalizador a otros personajes durante escenas completas—, según su interpretación inicial también se podría opinar que el yo no esté atado a ninguno de los personajes, revistiéndose de una identidad tras otra. De ser así, la narración se descentralizaría sumamente, pero, al mismo tiempo, se resolvería hasta cierto punto uno de los problemas de fiabilidad: si los ‘yoes’ no propios de Humberto fueran simplemente él mismo apropiándose del discurso o de las características del discurso de otros, al narrar escenas de la juventud de Jerónimo o del pasado de Inés surgiría la problemática de que como Humberto no pudo estar presente en dicha etapa de la vida de la pareja, su narración sobre sus vidas no puede ser fiable. En cambio, si el portador del ‘yo’ se traslada realmente a dichos personajes, sus narraciones sobre sus propias vidas naturalmente siguen siendo subjetivas, pero pasan a ser significativamente más fiables que en el caso contrario. Sin querer resolver la cuestión, nada más sugiriendo una amalgama de posibles interpretaciones sobre el trato del ‘yo’ en la novela, la identidad del portador o de los

---

<sup>82</sup> Kristeva sostiene que en el origen de la narración, en el momento en el que surge el autor, encontramos la muerte, la experiencia del vacío (*Le texte du roman*. Paris: Mouton, 1970. 82, citada por Magnarelli 1978, 267).



portadores de la primera persona del singular en la obra seguirá dentro del sistema de indeterminación y mutación infinita.

Es más, como ya hemos notado, en un gran número de casos la narración en tercera persona se revela, o se puede comprender —aunque nunca de manera abierta— como narración del personaje de Mudito, ocultando su yo. En otros varios casos, sin embargo, resulta (casi) imposible encontrar una explicación para su posible presencia tras el fragmento narrado, creando la necesidad de la existencia de un narrador omnisciente. En la última escena de la novela, por ejemplo, se narra en presente, primera persona del singular aquí claramente de Mudito, que después de haber sido encerrado en una sucesión de sacos, es cogido por una vieja, que sale con él de la Casa, y vacía el contenido de la bolsa que tendría que encerrarlo dentro del fuego de una fogata. En la bolsa encuentra, no obstante, solo “astillas, cartones, medias, trapos, diarios, papeles, mugre” (456). Por lo tanto, si el Mudito ha desaparecido, ¿quién narra las pocas líneas que siguen? Si Mudito-personaje deja de existir al final de la narración, se hace lógicamente imposible la existencia de un Mudito-narrador que *a posteriori*, desde una posición exterior y superior a todo lo contado, narre su propia historia, ya que ningún personaje es capaz de narrar su propia muerte. Una solución sería que el tiempo y lugar de la narración de toda la historia sea la existencia dentro del saco, variante posible en tanto que el tiempo que Mudito ha pasado en la bolsa debe ser significativo: de la vieja que lo coge se explica que “lenta, al cabo de años o siglos logra llegar al patio de la portería y se abre paso por la selva de guías y hojas de zapallo que devoran el claustro” (454). Dichos zapallos fueron depositadas en la portería el día en que Mudito fue encerrado en el saco, por lo tanto, para haber crecido de tal manera, tendría que haber pasado bastante tiempo. Entonces, surge la posibilidad de que Mudito encerrado en su bolsa pueda haber narrado retrospectivamente toda la historia como una suerte de narrador omnisciente, morir en la bolsa, para que en las últimas líneas (en las que, por cierto, ya desaparece el ‘yo’) la vieja eche sus restos al fuego. La idea de que el lugar de la narración, así, sea la bolsa no es totalmente irracional, ya que a lo largo de las páginas de la obra la referencia al saco de hule es una constante; sin embargo, optaré por rechazarla, ya que esta línea de pensamiento seguiría sin dejar claro varios puntos de la estructura narrativa. En concreto, seguiría sin explicarse por quién es narrada la última escena. Por otra parte, aunque en la mayoría de las escenas narradas en tercera persona, de alguna manera, se pueda imaginar a Mudito observando desde las sombras, otras escenas son totalmente incompatibles con su mirada descriptora. Después de cierto punto, Humberto huye de la Rinconada para esconderse en la Casa, por

lo tanto no puede ser testigo de lo posteriormente narrado (siempre en tercera persona del singular) sobre los hechos del universo de monstruos. La escena en la que Miss Dolly y Larry, dos monstruos expulsados de la Rinconada, se encuentran con Peta Ponce; la escena de Emperatriz y el doctor Azula en su clínica de Suiza, etc. son claramente inaccesibles a la mirada registradora de Mudito. Deben existir, entonces, entre las escenas en tercera persona, algunas narradas por Mudito-narrador y otras narradas por un narrador no identificable. Dicha división otra vez genera una serie de problemas de indeterminación: si hay dos narradores extradiegéticos, uno el yo del Mudito presente en el momento de la enunciación que recurre a la focalización por medio de la mirada secreta del Mudito personaje —por lo tanto subjetivo y no fiable—, y otro omnisciente —más realista, supuestamente objetivo y fiable—, ¿cómo decidir cuál fragmento pertenece a cuál narrador? ¿Cómo identificar un fragmento como fiable o no fiable?

El tema de la fiabilidad, fuera de la cuestión de la identidad de la voz narradora, impregna varios aspectos más de la novela. Tal como lo señala Alice Jedličková, la mayor parte de las teorías sobre la narración no fiable lo considera un fenómeno narratológico conectado a un narrador-personaje, predominantemente enunciándose en primera persona del singular (aunque no exclusivamente) (2008, 281). Ello significa que una narración en primera persona del singular presupone ya por sí cierta calidad dudosa en cuanto a la objetividad de lo dicho. Sin embargo, la continua referencia a la registración de lo captado por medio de los órganos sensoriales (referencias a la vista y el oído), pueden dotar las narraciones del yo de un grado mayor de credibilidad, ya que causan la sensación de que el hablador esté prestando atención a sus alrededores, deseando transmitir con precisión lo experimentado. Todo ello, naturalmente, sigue sin llegar a lo fiable: la mirada de un personaje al mismo nivel que los otros, independientemente de lo informada que sea, es incapaz de captar toda la realidad que lo rodea; necesariamente ocultará una multitud de aspectos que pueden alterar la imagen completa, esto es, está inevitablemente “underreporting” (término de Phelan y Martin, citado por Zerweck 2001, 152)<sup>83</sup> los datos sobre el mundo diegético en cuestión. Irónicamente, es justo cuando el narrador admite que “no me acuerdo cuál de ellas repetía más o menos este cuento” (30), que “la he oído tantas veces y en versiones tan contradictorias, que todas se confunden”

---

<sup>83</sup> James Phelan y Mary Patricia Martin, en su artículo “The lessons of ‘Weymouth’: homodiegesis, unreliability, ethics and *The remains of the day*” (*Narratologies: New perspectives on narrative analysis*. Ed. David Herman. Ohio State UP: Columbus, 1999. 88-109.), siguiendo la aproximación centrada en el lector propuesta por Ansgar Nünning determinan los siguientes seis tipos de la falta de fiabilidad: *misreporting*, *misreading*, *misevaluating*, *underreporting*, *underreading*, *underregarding*.

(31), es decir, justo en el momento de admitir sus posibles fallos de memoria y de percepción, cuando su enunciado cobra la mayor credibilidad. Repitiendo las ideas ya vistas de Bruno Zerweck, una de las condiciones básicas de un narrador no fiable es su desenmascaramiento involuntario, mientras que un narrador que presente una perspectiva limitada, pero sea honesta sobre ella, no debe ser considerado como no fiable (2001, 156-157). Por ello, deseo ver toda cuestión sobre la fiabilidad marcando una diferencia clara entre fiabilidad al nivel de la persona/personaje, o fiabilidad al nivel del narrador. Un narrador que sea capaz de dar cuenta de solo un fragmento de la realidad, pero la presente como una totalidad, será no fiable; en cambio, el mismo narrador, confesando su falta de competencia narrativa por sus restricciones espaciales, temporales, etc., pasará a ser fiable, ya que informará al lector de la necesidad de cuestionar su mensaje, y de aceptarlo sabiendo que no se puede considerar un fiel reflejo de la realidad diegética completa. La cuestión no es, entonces, la capacidad o la completitud de conocimientos del narrador, sino su actitud frente a su falta de capacidad, su honestidad frente a su carencia como narrador. Admitiendo su falta de memoria, luego, la figura del Mudito ganaría fiabilidad.

A pesar de todo, su figura sigue siendo ambigua. Tal como lo explica Hamon, una descripción siempre habla de la competencia de un narrador-descriptor en dar existencia a una cosa; es un hacer-saber —es decir, una transmisión de conocimiento sobre la realidad— y un hacer-creer —a saber, la persuasión del receptor de que la realidad descrita en efecto existe tal como se describe— a la vez (1991, 126). Por ello, normalmente el descriptor es el personaje que ve (ha visto), oye (ha oído) y tiene la capacidad de hablar; y el descriptario, lógicamente, el personaje que no ve (no ha visto), no oye (no ha oído), en todo, no sabe nada sobre lo descrito (Hamon 1982, 152). En *El obscuro pájaro de la noche*, no obstante, la situación se invierte. Hamon añade que describir también necesita de un querer-decir, un saber-decir, y un poder-decir, para luego llegar a decir (1991, 200), pero Mudito carece de tal capacidad de poder-decir, ya que, como lo indica su nombre, lo llegamos a conocer como sordomudo: un personaje que no tiene la capacidad de oír lo que luego retransmite en forma de diálogos o fragmentos en estilo indirecto libre, y tampoco es capaz de hablar, de narrar una historia, reduciendo su competencia de ser narrador casi a cero. Es, entonces, un personaje inherentemente encerrado en su propio cuerpo; una persona-imbunche a la que se le han cortado casi todas las vías de apertura hacia el mundo exterior a él. De ello deriva que, como no puede acceder a gran parte de la información que luego transmite, tampoco puede tener manera real de hacer-saber a su interlocutor: puede solo hacer-creer-saber, esto es, crear el efecto

en el que el lector cree que sabe, mientras que lo que se le ha transmitido no es de fiar. Para contrarrestar la carencia que tiene en el oír y en el decir, Mudito refuerza, primero, el ya mencionado ‘ver’ mediante su actitud de *voyeur*, y segundo, el saber, esto es, su capacidad de conocimiento sobre los espacios descritos, para así aumentar su grado de fiabilidad. Domina la Casa; como ya se ha visto, la conoce como la palma de su mano, mientras que nadie más es capaz de captar sus dimensiones: “yo sabía que el certificado no estaba allí, porque yo conozco lo que contiene cada cajón, cada canasto, cada maleta, cada baúl, cada armario de sus celdas mejor que ella misma” (48), dice. Subrayando este motivo, al buscar un plano o documento alguno sobre el proceso de construcción del edificio para determinar el patio original, los arquitectos no dan con nada, dejando definitivamente a Mudito como único personaje conocedor de su espacio. A la vez, mediante los ya conocidos trabajos de modificación (tapiar, abrir y cerrar puertas, pintar perspectivas falsas, fingir manchas de humedad, etc.), será él también el único que tiene el poder de alterar las realidades de la Casa. Él es el personaje que no necesita ni ver, ni oír para ‘saber el espacio’ (“No te veía ni te oía, pero me acometió la certeza de que tú [...] estabas compartiendo el mismo espacio que me envolvía a mí” [64]). En el caso de la Rinconada este poder y saber sobre el espacio descrito es aún más claro. La Rinconada es su creación, producto transpuesto a la realidad desde su imaginación. Dentro de ella vive en una torre, desde donde puede contemplar todo el universo que lo rodea, posición que lo dota de la posibilidad de tener una visión sincrónica y exterior del espacio (parecida a la omnisciencia), y que además funciona marcadamente como temática vacía para el surgimiento de la descripción motivada. Todo ello lo definiría como el narrador-descriptor más fiable posible. Con todo, la fiabilidad bien construida hasta ahora —por medio de la honestidad sobre su carencia de competencia y el reforzamiento de su conocimiento sobre sus espacios—, al enterarnos de la falta de honestidad en lo referido a un rasgo fundamental del carácter del narrador, volverá al ámbito de lo indeterminado. Mudito se define a sí mismo como sordomudo, habiendo perdido la voz y el oído antes de integrarse a la Casa; no obstante, dos acontecimientos dejan al descubierto el carácter falso de dichas premisas. Por una parte, Iris se da cuenta por casualidad de que su sordera debe ser falsa, ya que pensando estar solo, marca el ritmo de canciones con las llaves en su bolsillo durante sus paseos nocturnos por los pasillos. Y por otra parte, al verse ante la pregunta de Romualdo (amante de Iris) en el espacio del afuera, Mudito en un momento de confusión le responde automáticamente (“- ¿Qué querís? / - Nada.” [73]), revelando por accidente su capacidad de hablar. Dicha información resolvería la confusión causada

por una narración producida por un personaje que no tiene la capacidad de hablar, sin embargo, lo delataría como mentiroso que se ha desenmascarado a sí mismo por casualidad, por ende, volvería a caracterizarlo como no fiable una vez más.

Además, la confianza en su saber universal sobre la Casa también se vuelve inestable por el origen dudoso de las fuentes a las que recurre para conocer información que no pudo percibir personalmente. El origen de la Casa, la historia de la conseja, o los infinitos detalles sobre ellos llegan a integrarse en la norma de funcionamiento del universo, comprendiéndose como hechos incuestionables e imprescindibles. No obstante, todos ellos surgen del ya mencionado ‘dicen’, de chismes, de historias alteradas mediante el paso del tiempo y el olvido, o de mentiras y supersticiones, esto es, de información que *a priori* se tacharía de poca credibilidad: “Porque la Brígida era rica. Millonaria, dicen” (26); “se decía, se decía que decían o que alguien había oído decir quién sabe dónde” (32); “dicen que cuando un hombre se mete con una mujer embarazada el hijo nace monstruo” (113). Y este ‘dicen’ racionalmente de poco fiar, dentro de las normas de la narración de Mudito llegará a adquirir la dimensión —necesariamente falsa— de la mayor fiabilidad posible, induciendo una vez más al error de confiar en lo que es imposible de comprobar: “Dicen... dicen... dicen... palabra omnipotente en las bocas raídas de las viejas [...] ellas repiten la seguridad de la palabra” (113). Por vía de este ‘dicen’, también van alterándose o creándose versiones alternativas de ciertas historias o respuestas diferentes a cuestiones dudosas. Así es, por ejemplo, el tema del origen de Mudito, sobre el que “dicen que [...] nació aquí en la Casa [...] nunca ha salido a la calle en toda su vida” (303), mientras que leemos sobre sus salidas nocturnas y de su llegada tras el periodo de la Rinconada. También entra bajo este fenómeno la leyenda sobre la fundación de la Casa, que contiene en sí dos historias contradictorias: una de la niña-beata y otra de la niña-bruja. Dicha diversidad de versiones es uno de los varios motivos que contribuyen al proceso de sobreescritura determinado por Kulin, en el que cada fragmento, cada palabra se ve sobreescrita por otra en algún momento de la narración, privando a cada realidad de lugar fijo alguno en el tejido narrativo y, por lo tanto, desestabilizando la narración (1997, 13). Por ello, al verse enfrentado el lector con fragmentos que se excluyen mutuamente, desde su punto de vista se volverá no fiable, no meramente el narrador, sino también la narración misma. Un lector siempre tratará de interpretar una obra ateniéndose a ciertos marcos de funcionamiento (normalmente basados en su experiencia de la vida real [marcos de la vida real] o sus conocimientos sobre las convenciones literarias [marcos literarios]), intentando naturalizar (término

introducido por Jonathan Culler, citado por Zerweck 2001, 153)<sup>84</sup> lo leído desde el preconcepto de que todo lo dicho tiene algún sentido (Zerweck 2001, 153). Por ello, tal carácter exclusivo de un fragmento frente al otro significa que, si el lector sigue pensando dentro del marco de la existencia de una realidad única, necesariamente querrá percibir una de las versiones como real y el resto como falsas, distorsiones de la realidad diegética narrada por un narrador no fiable.<sup>85</sup> Estas versiones, de manera aislada podrían ser reales, pero todas juntas, perteneciendo a una misma realidad no pueden coexistir; son, luego, distorsiones de la realidad ficticia postulada, falsificaciones de ciertos hechos ficcionales, creando una narración miméticamente no fiable, esto es, una narración que no informa de manera fidedigna de los hechos ficticios (Köppe y Kindt 2011, 81). Pero, saber que de algunas veces tres o cuatro fragmentos sobreescritos solo uno puede ser verdad, esto es, dos o tres son necesariamente falsos, no pone en duda únicamente cuál de las versiones elegir como real frente a las otras; el lector también puede llegar a cuestionar la fiabilidad de cada una de las versiones ofrecidas, planteándose la posibilidad de no haberse narrado los hechos reales en ninguno de los casos: si el narrador me ha mentido ya más de una vez, ¿por qué iría a decirme la verdad en absoluto? Por lo tanto, por parte del lector resulta casi imposible fijar su actitud frente a lo narrado por un Mudito tan ambiguo, tan oculto tras tantas capas de no fiabilidad, dejando abierta la cuestión de si lo transmitido es realmente producto de un trabajo meticuloso de registrar la realidad circundante, una mezcla de descripciones y narraciones reales y fragmentos meramente imaginados, o un producto puramente imaginario.

La novela, por ello, queda en una situación entre realidad y ficción, transmitido por un personaje entre fiable y no fiable. El personaje de Mudito, al mismo tiempo, se define como entidad ‘entre’ desde múltiples aspectos más de su identidad. Comparado con su familia, Humberto, saliendo de la pobreza, ha logrado mucho más que su padre, pero nunca ha llegado a ser un hombre de bien como Jerónimo; se estancó, por lo tanto, entre ricos y pobres, entre la capa social de la que huyó y la capa a la que deseaba pertenecer. En la Casa, por una parte, es una figura insignificante, sirviente de sirvientes, y por otra

---

<sup>84</sup> Según la definición de Culler, “to naturalize a text is to bring it into relation with a type of discourse or model which is already, in some sense, natural and legible” (Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge and Kegan Paul, 1975. 138).

<sup>85</sup> Esta tendencia de versiones sobreescritas no afecta solo a los acontecimientos de la trama; nos vemos ante la misma tendencia de acumular versiones incompatibles en la cronología, en la división de los personajes, o, como ya se ha visto, en la figura del narrador. Por ejemplo, aunque ciertas escenas necesariamente deben ser posteriores a otras, estas segundas luego tienen como consecuencia a las primeras; o de la misma manera, Humberto es Jerónimo, pero no lo es; y la Peta es la bruja de la conseja, pero tampoco lo es, etc.

parte, es la entidad que domina las vidas de los que sirve. Es también la persona que guarda las llaves, abre y cierra las puertas y, con ello, controla los límites entre el afuera y el adentro, por lo cual necesariamente está situado en este mismo límite, haciéndolo no pertenecer ni a este ni al otro mundo. Es hombre de nacimiento, y múltiples veces se alude a su sexo potente, pero para ser incluido en los secretos de las viejas de la Casa decide despojarse de su sexo y transformarse en una de ellas, refiriéndose a su grupo con el pronombre personal femenino ‘nosotras’; por ende, es hombre y mujer, o quizás, no es ni hombre ni mujer. En el mundo de afuera se define como “flaco y enclenque” (14), como “ese secretario [...] medio enano pero no enano y con el labio leporino mal cosido, y como gibado... una calamidad” (331), esto es, como un ser medio monstruoso; en cambio, en la Rinconada de Boy se le reprocha y rechaza por no ser monstruo, por ser demasiado normal: “un único ser normal en un mundo de monstruos adquiere *él* la categoría de fenómeno al ser *anormal*” (198). Ello lo deja, esta vez, entre normal y monstruoso. Es también jefe de los monstruos, servidor de Jerónimo; portador de la palabra hacia el lector, mudo para los personajes; excluido de la realidad exterior por ser miembro fundador de la Rinconada, pero allí nunca aceptado por completo al ser la persona de contacto con Jerónimo en el exterior, dejándolo otra vez entre los dos mundos. Es una “figura híbrida” por excelencia (Solotorovsky 1980, 165), que es el que es envuelto, pero al mismo tiempo, el que envuelve. Es él mismo la posición ‘entre’ en sí, quedándose indeterminado en todos los aspectos que sirven para definir una existencia estable. Es, de alguna manera, él mismo el límite que separa, que sirve como punto de delimitación entre las diferentes categorías que la percepción humana arbitrariamente ha determinado para aislar las diferentes partes de la realidad perceptible y, así, poder nombrarlas y poseerlas. Si seguimos la perspectiva que propone Saussure, desde el punto de vista psicológico nuestro pensamiento es una masa amorfa y sin contorno alguno; no existen ideas predeterminadas y su separación es un proceso artificial, arbitrario y basado en el consenso de la sociedad o un grupo de personas (1998, 411-412).<sup>86</sup> Esta división de las realidades que nos circundan, entonces, depende únicamente de la actitud sobre ellas de la entidad que las percibe; tal como los hablantes pertenecientes a diferentes lenguas pueden dividir la realidad de manera diferente para el uso de su idioma, cada identidad que percibe el mundo —ahora yendo más allá de los usos de la lengua— puede elaborar su propia visión sobre él, dividiéndolo mentalmente en categorías que no necesariamente

---

<sup>86</sup> Edición original en francés: *Cours de la linguistique générale*. Lausanne / Paris: Payot, 1916.

coinciden exactamente con las prescritas por la lengua usada por la sociedad. Y al estar Mudito entre dos partes de la realidad teóricamente en contraste o excluyentes el uno del otro, al compartir rasgos pertenecientes a ambas categorías limítrofes (del dentro y del fuera, del hombre y de la mujer, del poderoso y del oprimido, etc.), se le abre la posibilidad de operar no como límite divisorio, sino como posición de transición entre mundos. En dicha transición, luego, será imposible encontrar el punto exacto en el que una realidad pasa a ser la otra, enmascarando —es más, quizás anulando—, por ende, límite alguno, y haciendo imposible la identificación de diferentes entidades como pertenecientes a determinados ambientes, dejando todo en la indeterminación del ‘entre’.

Siguiendo el mismo mecanismo enmascarador o anulador de límites, la voz narradora-descriptora de este Mudito fiable y no fiable proyecta una visión del mundo basada en la indeterminación sobre el resto de las existencias de la obra, dotándolas también del carácter de estar entre diferentes categorías claramente delimitables: al esbozar las configuraciones espaciales de *El obscuro pájaro de la noche*, Myrna Solotorovsky diferencia, entre otras varias categorías, el mundo oscuro en continuo enfrentamiento con el mundo luminoso. Pero inmediatamente observa que el espacio luminoso de la primera Rinconada ya llevaba en sí semillas de lo oscuro, en forma de la presencia y los espacios de Peta Ponce y la perra amarilla, mientras que Inés misma —inocente, joven y bella—, oculta en sí la creencia en ritos oscuros y actos de brujería. Al mismo tiempo, la Casa mugrienta, decadente, acumuladora de desperdicios, en un principio es un espacio religioso, destinado a ejercicios espirituales (Solotorovsky 1980, 152). De la misma manera, gran parte de los personajes vive en un limbo entre vigilia y sueño, verdad y mentira, realidad real o realidad construida de cartón piedra: durante su estancia en la Casa Inés, hablando de sus pesadillas constantes, confiesa que “muchas veces ni sé si estoy adentro o afuera” (312); Madre Benita admite que “no sé cuándo estoy dormida y cuándo estoy despierta” (270), que “no sabe si está dormida o despierta” (312); las viejas comentan que “nosotras dormimos tanto que ni sabemos cuándo estamos dormidas y cuándo estamos despiertas” (319); y el mismo Jerónimo, uno de los personajes aparentemente más racionales de la obra, afirma que “ya no sé cuáles son los monstruos de la vigilia y cuáles los del sueño” (421). A su vez, Emperatriz le dice a Jerónimo que sus enfrentamientos anuales con el mundo exterior reafirman una y otra vez su preferencia de seguir viviendo en la “escenografía de cartonpiedra pintado” (413) de la Rinconada, donde después de haber pasado tanto tiempo ni se dan cuenta de que la realidad que viven, las normas de estética que siguen, son solo las reglas del juego que



Humberto les impuso muchos años antes, y las perciben como efectivamente reales. “[N]o es tanto que actuemos, primo” (415), le dice Emperatriz a Jerónimo al felicitarlos este por su actuación convincente sobre sentir asco al enfrentarse con sus proporciones normales en el mundo de los monstruos, y prosigue:

Es que cuando estamos adentro, en estos patios... las reglas del universo que tú inventaste han estado en vigencia durante tanto tiempo que no necesitamos actuar [...] y no tenemos para qué fingir pavor ante tu monstruosidad, porque allá adentro, de hecho, te conviertes en un ser monstruoso. (415-416)

La efectividad de las realidades narradas de la novela, por lo tanto, no cuenta de estabilidad alguna: está en continuo movimiento, en un incesante vaivén, obedeciendo al punto de vista del perceptor en cuestión. El Jerónimo ideal de estatura perfecta, enfrentado por largo tiempo con la mirada rechazadora de los monstruos, privado de la realidad en la que su normalidad es la norma, pasa a verse a sí mismo como monstruo dentro de la normalidad monstruosa de la Rinconada, y al mirar su reflejo en una fuente, lo que ve son “mis facciones monstruosas de siempre”, y reconoce que “siempre he sido deforme” (422). Tras el choque causado por el reconocimiento, queda ahogado en el agua, y al encontrarlo los habitantes de la Rinconada no ven más que “un ser retorcido, horripilante, monstruoso” (425). A lo mejor, de la misma manera, la interpretación del lector también variará según el punto de vista que tome, dependiendo de qué fragmentos acepte como reales y qué otros designe como ficcionales, imaginarios o distorsionados, dejando, con ello, la novela misma en el terreno de la indeterminación.

Lo que permite que esta indeterminación por parte del lector no se disuelva, es el alto nivel de ilusión referencial que acompaña las descripciones de la obra. La particularización de los objetos, es decir, su descripción detallada en vez de su mero nombramiento, aumenta su ilusión referencial (Pimentel 1998, 30-31), haciendo suponer que los detalles nombrados denotan directamente lo real (Barthes 1987a, 218). Y esto es, efectivamente, lo que ocurre en las descripciones de los espacios de *El obsceno pájaro de la noche*: “catres de fierro mohoso, unos desarmados, otros cojos, ruedecillas que faltan, remiendos en los alambres de los somieres” (16); “jabonera rota, zapato impar, botella, pantalla abollada, gorra de bañista color frambuesa” (25); “ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde los labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos” (135). Estos detalles que parecen insignificantes no tienen otra función que decirle al lector “nosotros

somos lo real” (Barthes 1987a, 218), y encuentran la justificación de ser mencionados en el relato solo porque están ahí (Genette 1989, 223); tal como lo formula Genette, “[d]etalle inútil y contingente, es el medio por excelencia de la ilusión referencial y, por tanto, del efecto mimético; es un *connotador de mimesis*” (1989, 223). Por medio de ellos, cada una de las realidades sobreescritas está dotada de una fuerte ilusión referencial, no permitiendo encontrar entre ellos un fragmento más real (o más mimético) que el otro.

Al mismo tiempo, durante toda la obra también se puede notar un trabajo inverso, una suerte de dialéctica contra la mimesis que parece querer revelar la artificiosidad de todos los espacios-tiempo narrados: “qué limitadas las aspiraciones de estos escritorzuelos que creían en la existencia de *una realidad* a retratar” (203), dice Humberto, aludiendo a que las realidades descritas por él no son un mero reflejo de la realidad que efectivamente lo rodea. En la Rinconada, Humberto crea un mundo que obedece a reglas que serían imposibles de adaptar en el mundo exterior, pero no únicamente en cuanto a la normativa social, estética, etc., sino también —y quizás fundamentalmente— en lo referido al mecanismo de la representación. Racionalmente visto, la realidad existe fuera de su perceptor, no necesita de la mirada de nadie para estar presente. La descripción de una cosa, por ello, será necesariamente posterior al nacimiento de la cosa. Boy, el perceptor central de la Rinconada, no obstante, “debía crecer con la certeza de que las cosas iban naciendo a medida que su mirada se fijaba en ellas y que al dejar de mirarlas, las cosas morirían, no eran más que esa corteza percibida por sus ojos” (203). Esto es, su mirada, en vez de registradora de lo ya existente, sería creadora de nuevas realidades. Dicho mecanismo de percepción muestra paralelismo con el proceso de la descripción literaria y su recepción por medio de la lectura: las cosas que el escritor pone en papel empiezan a existir en el momento de la escritura; de la misma manera, para el lector los espacios-tiempo descritos pasan a la existencia en el momento de la lectura, y al dejar de fijarse en ellos (por ejemplo, en caso de ser un detalle de poca importancia, no repetido para fijarlo en la memoria del receptor) puede olvidarlos, esto es, las cosas pueden dejar de existir desde el punto de vista del lector en cuestión. La realidad descrita en el caso de la Rinconada, entonces, no es preexistente, sino nace en el momento de su percepción, por lo cual —por falta de un modelo a copiar— tampoco puede ser mimética. Esto es, de las descripciones de Mudito desaparece el deseo realista de una exactitud referencial (Barthes 1987a, 2015), no quieren re-presentar (Pimentel 2016, 110)

ninguna realidad preexistente,<sup>87</sup> pero al mismo tiempo, cuentan con efecto de realidad tan fuerte que ni su mismo descriptor puede diferenciarlas de lo realmente real: “gran parte del tiempo [...] no sabía cuál era la realidad, la de adentro o la de afuera y si había inventado lo que pensaba o lo que pensaba había inventado lo que sus ojos veían” (204). Pero, siguiendo la idea de Pimentel según la que hacer creer que las palabras son cosas, es la máxima ilusión de realidad (Pimentel 2016, 17), si el creador y descriptor de las nuevas realidades no puede diferenciar lo artificial de lo real, aun describiendo lo que se está creando en el momento de la descripción se puede llegar a lograr el efecto de realidad, dejando ante el lector una situación indeterminada en cuanto a la realidad o ficcionalidad de ciertos espacios-tiempo narrados.

Con este, y con todos los procesos de indeterminación anteriores, la totalidad de los espacios-tiempo, es más, de los elementos de la narración en la novela se mantienen en una posición ‘entre’. No es que en todo momento se mantenga la ilusión de que cada realidad narrada —sobrescrita a otra, exclusiva la una de la otra— sea perteneciente al ámbito de lo real. Es mucho más el simple hecho de que a causa de la indeterminación sea imposible afirmar lo contrario. La separación de lo fantástico de lo real, tal como ocurre, por ejemplo, en “La puerta condenada” de Cortázar, donde lo que pertenece a lo irreal únicamente se percibe por la noche y desde la habitación de Petrone, aquí desaparece. El trabajo interpretativo del lector en ningún momento puede descansar; la narración parece desplazarse de una a otra interpretación posible, ya que, tal como también lo menciona Kulin, la narración, tras un hilo aparentemente real, sin transición y de manera lógica, se torna marcadamente irreal, imposibilitando la separación de los niveles (1997, 12). Este procedimiento de indeterminación, entonces, como lo he propuesto al inicio de este capítulo, es uno más de los encierros, o quizás más bien ex-cierros, de la obra de José Donoso: las múltiples versiones que nacen y se superponen una a la otra mediante los recursos arriba detallados, funcionan como envoltorios, como capas protectoras, que por la imposibilidad de descifrarlas no dejan ver lo que detrás de sí ocultan; tal como el poncho del padre, no dejan ver la realidad que encierran y de la que nos excluyen. Y si de todas las versiones que se nos ofrecen, como ya he aludido, solo una puede ser verdad, ¿dónde está la garantía de que alguna de ellas la sea?

---

<sup>87</sup> La cuestión del carácter inevitablemente ilusorio de la mimesis de las cosas, es decir, la imposibilidad de mostrar o imitar un objeto mediante recursos lingüísticos, tal como lo comprende Genette (1989, 221-222), no se tematiza en la obra de manera tan concreta como la idea de su innecesariedad. No obstante, la inhabilidad de Humberto de escribir la biografía sobre la vida de Jerónimo y la crónica de la Rinconada quizá señale esta imposibilidad de retratar la realidad frente a la proliferación de las descripciones sobre la ficción pura.

## REFORMULACIÓN DEL SISTEMA ESPACIO-TEMPORAL: PLASMACIÓN DEL PROCESO

### ESCRITORIAL

En un principio, hemos hecho una división bien definida entre los espacios del ‘adentro’ —la Casa, la Rinconada y el hospital—, y los espacios del ‘afuera’ —principalmente las calles que circundan el convento—. En esta división, por causa de la técnica de encierros y ocultamientos consecutivos que imposibilita la distinción entre mentira y verdad, los espacios del ‘adentro’ se desdoblarían en un espacio real (comprendido como tal dentro de los marcos de la realidad postulada de la diégesis), al que no tenemos forma alguna de acceder, y un espacio descrito por el narrador-descriptor, falso, distorsionado, ficcionalizado por la mirada subjetivizadora del personaje focalizador. Esta manera de percibir los espacios explicaría los numerosos paralelismos entre los diferentes espacios descritos, siendo todos estos manipulados por la misma mente transcriptor, pero no daría respuesta a las similitudes sobre los espacios exteriores.

Observando más atentamente los espacios del afuera, no obstante, también se puede descubrir un desdoblamiento entre el afuera racionalmente percibido y el afuera imaginado. Nos asomamos al afuera, a “este barrio que nos excluye” (45), en un fragmento en el que Mudito introduce al lector, en un momento que parece ser bastante lúcido, a la prehistoria, evolución y destino de la Casa a lo largo de los años:

En las tardes, en el barrio bullanguero de casas modestas que nos rodea, en casas también de teja y adobe pero pintadas de rosa o celeste o lila o crema se van encendiendo las luces, atronan las radios de las peluquerías, y los televisores en las cantinas repletas, mientras en ellas y en el taller de reparaciones de motos y en el negocio de compra-venta de novelas y revistas usadas y en el despacho de las esquina, se teje y entreteje la vida (45)

Una descripción de un barrio tranquilo, normal, sin señas ni de amenaza, ni de huida, ni de laberintos o cajas chinas consecutivas, esto es, opuesta al resto, carente de los motivos recurrentes que determinan los significados de la obra. Es, sin embargo, el “barrio que nos excluye”, y a la vez, según lo comprendo, ‘el barrio que excluimos’: el afuera no relatado, no vivido, no percibido por los miembros del adentro, una percepción del afuera a la que raras veces se puede asomar el lector de las descripciones. ‘El otro afuera’, opuesto al primero, es el dominado por los carabineros, los perros y el doctor Azula persiguiendo a Humberto; un afuera alucinado donde

te vas a perder en las calles como socavones oscuros donde te persigue Don Jerónimo de Azcoitia, y los doctores, y los carabineros con sus perros. [...] basta el chasquido de los

dedos del carabinero para que los perros se lancen a la noche ladrando. Aúllan persiguiéndome por las calles y la lluvia, el parque lleno de bestias ladrándome por las avenidas intolerables por el puente, [...] aúllan persiguiéndome por las piedras resbaladizas, por estos montones de basura podrida, [...] huyendo por debajo de los puentes, entre los matorrales raquíticos de este tajo de piedra (39-40)

Esto es, una vez más, un espacio en el que una calle sigue a otra calle, donde uno no se puede orientar y se pierde; un espacio deteriorado, constantemente lluvioso y oscuro, que a causa de la constante persecución produce el efecto de vértigo y de la deriva. De su carácter, que hace eco de las mismas manías paranoicas del descriptor que se dejan ver en el resto de las descripciones, fácilmente se puede deducir su pertenencia a lo ilusorio frente a lo real.

Ello, no obstante, significaría una contradicción en la propuesta que llevamos formulando sobre el efecto de los encierros sobre la imperceptibilidad de la ficcionalización de los espacios reales descritos: en la descripción de un afuera en el que su perceptor participa (camina por sus calles, en este caso) sin la presencia de un ‘poncho’ que oculte la realidad racionalmente perceptible ante los ojos del receptor, el contraste entre fragmentos descriptivos reales y ficcionales debería notarse.<sup>88</sup> Pero, aunque los elementos ajenos deberían dejarse identificar claramente como algo fantasmagórico, en la novela en cuestión este enfrentamiento de exterior real contra exterior ficcionalizado no se produce por parte del lector. Aunque se perciba que en la manera de presentar las escenas de persecución influye el estado anímico agitado del focalizador, el mismo hecho de la persecución no llega a ponerse en duda. En su apariencia recuerda al pasaje de *Ulises* (1922) en el que Leopold Bloom pasea por las calles del mercado: lo subjetivo, es decir, recuerdos, pensamientos, comentarios del perceptor, se entremezclan en las borrosas descripciones del exterior, del cual por esta razón no se forma una imagen que se pueda considerar realista. Sin embargo, el lector tiene conocimiento claro de que el paseo por el mercado y las referencias a sus establecimientos forman parte de lo efectivamente perceptible. Las repetidas escenas de persecución de *El obsceno pájaro de la noche*, no obstante, no tienen razón de ser dentro del marco de lo racional, quedando su no fiabilidad, aun así, desapercibida. Existe más de una aproximación para resolver dicha contradicción. Primero, la preponderancia de las descripciones de lo imaginario (no logré

---

<sup>88</sup> Aun si no se percibe el límite exacto entre el paso de lo real a lo ficticio, debería reconocerse después de cierto tiempo el carácter ilusorio de lo leído, tal como ocurre en “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” de Juan Carlos Onetti. En *El obsceno pájaro de la noche*, no obstante, las descripciones persecutorias, voraginosas del exterior se integran en la realidad de dicho ‘afuera’ amenazador, haciendo desaparecer de la memoria del lector la ya citada mínima aparición de un exterior aparentemente racional.

encontrar otro fragmento tan marcadamente realista que el antes citado) hace desaparecer de la memoria del lector la versión real del espacio descrito: tal como afirma Pimentel, “lo que transforma la descripción de una ciudad en un espacio diegético individual [es l]a redundancia o iteratividad, que hace posible las descripciones definidas, y por ende la presuposición de la existencia del objeto así descrito” (Pimentel 2016, 45). Esto es, al no repetirse la aproximación realista al exterior, a la vez de subrayar repetidas veces la descripción del afuera distorsionado por la subjetividad de la mente de su perceptor, será fácilmente esta segunda versión la que el lector aceptará como existente. Esta aceptación se vuelve aún más imperceptible por la falta de un límite ocultador visible o fácilmente perceptible entre el descriptor y su espacio descrito, o el descriptor y su descriptario, ya que, de esta manera se disuelve la postura de duda que mantiene el lector frente a la posible incertidumbre de la información recibida sobre los espacios encerrados u ocultos ante sus ojos. Después de tanto camuflaje de espacios, tantos ‘ponchos paternos’ que desvían la atención de lo real, el lector atento empezará a sospechar automáticamente ante la introducción de nuevos encierros; pero al enfrentarse con el contraste ofrecido por un espacio aparentemente abierto y transparente, su mecanismo de cuestionamiento de la fiabilidad puede fácilmente ser menos atento, haciéndose más vulnerable ante el vaivén entre los niveles de la realidad y la ficción. Segundo, siguiendo algunas alusiones que ya se han dado en el capítulo anterior, las descripciones del afuera, percibidas como espacio abierto, no necesariamente se producen directamente desde el exterior descrito, en el momento de su percepción, es decir, no necesariamente se producen desde la misma posición abierta: varias escenas del tipo anterior se identifican claramente como descripciones producidas desde un espacio diferente al de lo descrito. Tras la escena de persecución antes citada leemos “[m]e quito las manos de la cara” (40), encontrándose Mudito una nueva vez en la cocina de la Casa, espacio en el que se situaba la acción ya antes del fragmento descriptivo sobre el exterior. Otras varias escenas se pueden identificar como partes del delirio producido por la fiebre de Humberto/Mudito, esto es, como fantasmagorías de una mente enferma y delirante, fragmentos nacidos de la combinación de sus recuerdos y su fantasía, descritos e imaginados desde la cama del convaleciente. De ello surge la duda en cuanto al lugar de la descripción/focalización del resto de las escenas descriptivas sobre el exterior, en las que la situación descriptiva no está claramente pronunciada: pueden ser fragmentos de imaginación producidos desde un espacio ajeno a lo descrito, o bien, pueden estar naciendo en el momento real de la presencia del descriptor en ellos, registrando sus alrededores con su mirada. Quedan,

entonces, una vez más, indefinidas en cuanto a su fuente de referencia, dejándolas otra vez entre realidad y ficción. Los pocos fragmentos de carácter puramente realista, entonces, por una parte, pueden denotar este mundo que los excluye como lo normativo, y por lo tanto, real; pero al mismo tiempo, pueden estar denotando el mundo que la descripción decide excluir, el mundo no de lo encerrado sino de lo ex-cerrado, de lo que se elige no nombrar, tachar de inexistente desde la perspectiva del narrador-descriptor. Hacerlo visible en un breve fragmento en el que se nombra dicha exclusión es, quizás, una señal hacia el lector, para que este no deje descansar su trabajo valorativo en ningún momento.

Por lo tanto, se puede suponer que todos los espacios-tiempo de la descripción — que no deben confundirse con los espacios reales y no (o solo superficialmente) descritos del universo diegético en cuestión— pertenecen a un mismo nivel narrativo ficcional de una realidad alterada. Lo dicho se reconocerá mejor en los saltos espacio-temporales que se producen sin transición o desplazamiento físico alguno entre los diferentes pasajes descriptivos. De tratarse de espacios-tiempo autónomos, bien diferenciados y separados espacial y temporalmente (o al menos en uno de estos aspectos), estos cambios de perspectiva tan bruscos serían racionalmente inexplicables. En un momento narrativo situado aparentemente en el hospital en el monólogo de Mudito se lee:

me encerraron en el centro de la tierra y me sellaron, no saco nada con pedir auxilio a gritos, Emperatriz, Emperatriz sálvame, mi voz no se oye, el doctor Azula me extirpó la garganta [...] estoy solo en el centro de la tierra, rodeado de paredes ciegas en este sótano que me comprime [...] este encierro de tumba que muerdo, araño, rompo sin conseguir nada, mi espacio se encoge [...] diarios viejos rajados, bárrelo todo, Mudito, que quede un montoncito bien hechito para que no se vea mugre, sí, Dora, no me apure (253)

Dentro de una misma frase interminable, entonces, la narración va pasando del hospital, por los personajes de la Rinconada, la situación en el saco de hule final, y también escenas de la Casa, creando, por lo tanto, una suerte de unidad espacio-temporal de todos los espacios aparentemente independientes. Dentro de esta unidad espacio-temporal resulta imposible orientarse, o establecer una jerarquía entre las diferentes entidades: tal como ya lo hemos determinado, en la obra con frecuencia de un hilo que puede considerarse racionalmente real, nace de manera lógica otro hilo que ya no cabe solo dentro de lo imaginario, por lo cual “[l]a separación de los niveles de ninguna manera puede ser perfecta” y tampoco “se puede precisar el orden [entre ellos]” (Kulin 1997, 12).

Lo dicho, no obstante, genera una situación parecida a la ya comentada en cuanto al carácter necesariamente falso de ciertos hilos narrativos, siendo estos contradictorios: se puede suponer que uno de los espacios-tiempo que se entremezclan en los fragmentos narrativo-descriptivos es real, imaginándose (o recordando) el resto desde este punto racionalmente perceptible. O, por otro lado, también se puede cuestionar la realidad de cada uno de ellos, tachándolos todos de ficcionalidad, y por lo tanto, situando el lugar y tiempo de la narración en otro espacio no presente en las descripciones. Sobre ello, como ya se ha aludido parcialmente, la misma Kulin pondera la posibilidad de que la única realidad sea la operación, o que toda la narración se produzca en algún manicomio nunca mencionado en el nivel de la narración (1997, 13). Pero por razones que ya hemos visto en el primer capítulo referido a Donoso, esta suposición nunca llega a encontrar un fundamento fijo. Siguiendo la misma línea de pensamiento, y abandonando el intento de determinar un espacio físico como punto de la narración, la investigadora húngara prosigue: “Después de todo [...] el hospital también es metáfora, [...] el escenario verdadero es el propio Humberto”, “la personalidad de Humberto [...] sobre [la] que pesa todo lo que ha experimentado; su imaginación ha creado todas sus figuras”, “él construyó todos los espacios de la novela” (Kulin 1997, 67 y 98). El ‘lugar’ desde donde se producen los mundos de la novela sería, luego, la mente de un ser humano capaz de verbalizar tanto lo racionalmente perceptible como los contenidos impersonales, uniendo toda materia narrativa mediante el plano de lo verbal. Deseando continuar y ahondar dicha idea, y manteniendo la idea de que todos los espacios principales de la obra son nada más que productos ilusorios nacidos de un Mudito-narrador, considero que un continuado acercamiento a la idea de los posibles puntos de tiempo y lugar en los que dicho Mudito produce su monólogo disfrazado en múltiples voces puede llevar a conclusiones de interés en cuanto al funcionamiento básico de la novela. En la composición diegética de *El obsceno pájaro de la noche* queda un espacio-tiempo hasta ahora no mencionado, y poco observado por la crítica, que por la escasa y volátil presencia que se le da en el proceso narrativo-descriptivo de la obra, fácilmente puede pasar desapercibido durante un análisis espacio-temporal: me refiero a las escenas que el Humberto joven comparte con su padre alrededor de la mesa de comedor de su casa o en las calles de la ciudad. En dichos fragmentos se perfila una imagen dividida en dos extremos. Por un lado, está la casa de la familia Peñazola, una familia de “apellido feo” (83), de clase baja, desconocida por todos, en un entorno en el que “parpadea la luz y cojea la mesa” (130). Y por otro lado, está el ambiente del primer encuentro (casual) por



la calle con Jerónimo, “vestido como jamás soñé que ningún hombre osara vestir: todo era gris, muy claro, perla, paloma, humo, zapatos alargados, polainas de gamuza, y unos guantes ni grises ni cáscara ni amarillos ni blancos, piel pura, suavísima, casi viva” (87), cuya descripción detallada refuerza la diferencia de clases en la mente del futuro narrador. Con un padre que soñaba que su hijo lograra ascender a la clase media, o hasta llegar a ser como Jerónimo, con un padre que “trazaba planes para mí, para que de alguna manera llegara a pertenecer a algo distinto a ese vacío de nuestra triste familia sin historia [y que m]e lo exigía sin exigiérmelo” (83), el joven Humberto se ve arrinconado entre las expectativas ilusionadas de su padre, su propio deseo de darle a su padre la felicidad deseada (“Sí, papá, sí se puede, cómo no, se lo prometo, lo juro que voy a ser alguien” [83]), y la imposibilidad de alcanzar nada de ello. Propongo, entonces, que la única realidad racional de la obra sea este choque psíquico experimentado en el momento del roce del guante de Jerónimo en la mano de Humberto<sup>89</sup> y por las expectativas continuas por parte de su padre, siendo toda la narración que sigue las fantasmagorías de un Humberto sentado al borde de la mesa de comedor de sus padres, soñándose futuros posibles o imposibles, unos bellos con los que satisficiera el deseo de su padre, otros horrorosos que pudieran acaecerle en caso de no poder responder a las expectativas. De esta situación de expectativas en torno a la mesa —o de los contenidos mentales que hace surgir— se desenvolvería, entonces, toda la novela, siendo dicho espacio-tiempo aparentemente insignificante el foco alrededor del cual se organiza el resto de los mundos de la diégesis.

Con el roce del guante cuyo contacto dejará una sensación de quemadura en el joven, Jerónimo lo estigmatiza para el resto de su vida (como a un esclavo), definiendo de ahí en adelante el resto de su vida. Dicho contacto tangencial se llena de contenido en la conciencia de Humberto, que ha vivido hasta entonces con la ilusión y la meta de transformarse en un ser como Jerónimo; el roce funciona como ventana hacia un mundo al que no pertenece, pero solo para indicar la insalvable distancia entre ellos. En el momento del primer encuentro, Humberto pronuncia de manera clara: “al mirarlo [...] quise huir de mi propio cuerpo [...] para apropiarme de todo lo suyo” (88), y más adelante añade que “esa figura [la de Jerónimo] es más digna de la imaginación que de la realidad” (234), ideas que pueden servir como justificación para su ocultamiento detrás de falsas

---

<sup>89</sup> Las alusiones al motivo del roce y al choque experimentado por ello se repetirán con constancia a lo largo de la obra, tanto de forma directa como indirectamente: será este roce cuya marca quema la piel del joven Humberto lo que se transformará en la herida de la bala que este sufrió en lugar de Jerónimo, herida de la que se especifica que recibió en el lugar exacto del roce del guante anterior.

alternativas de vida. La única realidad de la obra, entonces, sería la versión que nunca se ha contado, motivo que nos devuelve una vez más al ya detallado proceso de ocultar y olvidar la realidad y sustituirla con una mentira que sirve como variante más aceptable desde el punto de vista social, religioso, económico, psíquico, etc. El proceso narrativo-descriptivo de Humberto/Mudito, así, funcionaría de la misma manera que la imagen del “amplio poncho paternal [que] cubre una puerta y bajo su discreción escamotea al personaje noble, retirándolo del centro del relato para desviar la atención y la venganza de la peonada hacia la vieja”, determinado como “lo esencial” (37) en la obra, esto es, desviaría la atención del Humberto que nunca logró nada en su vida, nunca logró salir de la casa y de las expectativas de sus padres, y no llegó a “ser alguien” (83). En un intento de ocultar la realidad con el ‘poncho de la narración’, se deja todo en la indeterminación, abriendo paso con su proceso de sobreescritura a una multitud de interpretaciones que cuanto más van proliferando, más refuerzan el límite protector que rodea la realidad ocultada, formando alrededor del núcleo de la realidad un sinfín de círculos concéntricos de realidades alternativas.

El motivo del poncho que oculta protegiendo o protege ocultando, entreteje las realidades de *El obsceno pájaro de la noche* en cada uno de sus rincones: fuera de la escena concreta de la conseja, y su trasposición a la estructura de la narración que acabo de proponer, existe en múltiples niveles más. La leyenda que las viejas construyeron sobre el embarazo milagroso de Iris oculta que la niña ha tenido relaciones sexuales con varios hombres del barrio, a pesar de su corta edad; la cabeza de cartón piedra del Gigante oculta la identidad de los verdaderos hombres que hacen el amor con la niña, que así cree estar siempre con la misma persona; y toda la historia de que Inés viajó a Roma para conseguir la beatificación de la niña-beata, sirve para disimular la operación que le hicieron en Suiza para extirparle el útero. Luego, el brazo vendado de Jerónimo, manchado con la sangre de Humberto, oculta que debajo de la venda no hay ninguna herida; y los balbuceos incomprensibles o la aparente demencia de la Damiana sirven para disimular que detrás de sus espaldas le está instigando a Iris a ir contra de lo que las otras viejas desean de ella. Y principalmente, los círculos protectores de la Rinconada sirven para ocultar la existencia del Azcoitía monstruoso ante el mundo, y ocultar la existencia del mundo ante Boy; y las paredes y laberintos de la Casa sirven para disimular el fracaso de Humberto en la Rinconada, manteniendo la leyenda de su desaparición misteriosa, y también para ocultar ante la sociedad la decrepitud que traen los años, quitando a las viejas ante los ojos de la calle. La obra es, entonces un sistema de encierros

consecutivos y superpuestos —algunos físicos, otros psíquicos, verbales o narrativos—, cuya función es, por una parte, la desestabilización total de la credibilidad de lo narrado, y por otra parte, el desvanecimiento de la realidad que ocultan.

Volviendo a la idea del único espacio-tiempo real de un Humberto-narrador ante su mesa de comedor familiar, la idea encuentra cierta justificación no solo en la estructura básica de ocultamientos y encierros de la obra (paralela a dicha idea), sino también en el mismo plano de los acontecimientos presentados. Ya hemos mencionado que la mayoría de los hechos narrados carece de fiabilidad, o más bien, se ha estancado en un estado de fiabilidad indeterminada: por causa del tipo de narración desde encierros, de acciones encubiertas, y por la así consecuente falta de perceptores fuera del narrador-personaje, es decir, por la falta de conocimiento del mundo de afuera sobre los hechos presentados, su existencia se pondrá en duda con relativa facilidad. Ante dicha situación el narrador continúa su trabajo de encubrimiento, añadiéndole una capa de mentira encubridora más a los fragmentos de fiabilidad dudosa, en función de aumentar su falsa fiabilidad: “nadie salvo ese secretario había visto a Boy. ¿Quién tenía pruebas de su existencia?” (136); “su secretario y confidente, el único con acceso a su encierro” (135), leemos en un fragmento narrado en tercera persona del singular sobre la vida de Jerónimo hasta el momento del nacimiento de su hijo monstruo. Este intento de dotar al narrador-descriptor de un carácter de conocimiento único, por una parte, justifica la falta de información de los otros personajes, pero por otra parte, también funciona como un último intento desesperado de una suerte de niño mentiroso para justificar la realidad de su mentira, en el momento justo anterior (o ya posterior) a su desencubrimiento.

En esta misma línea, la escena de la comisaría que Humberto/Mudito comparte con Boy-adulto también resulta reveladora: “¿Por qué usó mi nombre y el nombre de mi padre y el nombre de mi madre como si fueran nombres de ficción?” (133), le reprocha Boy a nuestro narrador después de haber leído el primer capítulo de la supuesta novela biográfica sobre Jerónimo, crónica de la Rinconada, redactada por Humberto. En la amalgama de las diferentes variantes en el curso de la historia de la novela, el encierro de Boy en la Rinconada es un elemento dominante. Entonces, por la mera frecuencia en su aparición, por su presencia en casi todas las variantes narradas (por su redundancia e iteratividad que generan la presuposición de la real existencia de un elemento [Pimentel 2016, 45]), frente al Boy-encerrado-para-siempre será el Boy-libre el elemento inverosímil. Por lo tanto, este encuentro de Humberto con Boy se considerará con mayor probabilidad como parte de lo imaginario. Suponiendo, sin embargo, que este juicio es

incorrecto,<sup>90</sup> y tomando como ciertas las palabras de este Boy-adulto de la comisaría, se llegaría a la conclusión de que Jerónimo, Inés y el Boy nacido monstruo son personajes existentes en la realidad real no narrada, y este último reconocería todas las escenas que hasta ahora hemos leído como alteraciones de esta realidad, como ficcionalización y distorsión de lo efectivo, arrojando todas las realidades narradas a lo irreal.<sup>91</sup>

La narración oculta múltiples alusiones y comentarios sobre este carácter inventado por Humberto del resto de los personajes. Sobre los monstruos de la Rinconada afirma que “[e]llos dependían de él. [...] Él era el carcelero. [...] Él los había inventado a ellos, no ellos a él.[...] todo, todo, había sido idea suya” (214); más tarde sobre Inés dice que “Inés no importa. La inventé yo” (394); y el comentario sobre que Jerónimo e Inés no podían mantener la perfección de su pareja, “[n]o eran capaces de vivir sin la presencia de mi mirada envidiosa creando su felicidad” (71), también se puede leer como una indicación indirecta sobre su trabajo creativo de realidades: todo ello confirmando la suposición anterior.

Al mismo tiempo, contradiciendo a la idea de que el espacio-tiempo de la familia de Humberto sea un único plano real, también encontramos comentarios referidos al padre que aluden a su carácter ficcional: “cuando él ya no existía, si es que alguna vez existió y todo esto no es invención mía” (86). Es más, en algunos fragmentos vemos invertidos los roles inventor-invención, por ejemplo, cuando Jerónimo se define como “él, [e]l que me inventó y me puso aquí” (219), o cuando de sí mismo afirma que “no existe Humberto Peñazola, es una invención, no es una persona sino un personaje” (375), “no existo, soy sólo materia pasiva sobre la que van proyectando imágenes” (439). A pesar de que, a primera vista, todo ello contradiga, hasta cierto punto, lo antes propuesto, fijémonos más detalladamente en las citas anteriores. Ya durante las primeras aproximaciones a la novela he indicado una separación entre el Humberto-narrador y el Humberto-personaje, por lo tanto, afirmar que el Humberto de la narración no es persona sino personaje, no entra en conflicto con la existencia de un Humberto extradiegético perteneciente al plano real. Tal

---

<sup>90</sup> Y si pensamos una nueva vez en que la estructura básica de la novela sigue el procedimiento de ocultar el elemento real y reforzar su ocultamiento con versiones alternativas paralelas que hagan parecer la realidad irreal, o inexistente, esta suposición cobra justificación suficiente.

<sup>91</sup> Al final de la escena en cuestión se abre una alusión a que Boy-adulto posiblemente nunca ha visitado a Mudito en la comisaría, pudiéndose interpretar toda la conversación con el monstruo como Humberto enfrentándose con su propia imagen distorsionada en un espejo de la habitación. Independientemente de cuál de las versiones sea más probable, el significado de la cita anterior no cambia: aun si todo el capítulo pertenece a las divagaciones de Mudito, el reproche ante la alteración de la vida de personajes existentes en el mundo real puede entenderse también como reproche hacia sí mismo, como autocrítica, autocuestionamiento de la legitimidad del trabajo ficcionalizador que él mismo está ejerciendo sobre la realidad.

como, siguiendo con la idea que se dedujo de la escena de la comisaría, el Jerónimo, la Inés y el Boy del plano real pudieron ser pasados a la ficción de la novela escrita por Humberto, transformándolos en personajes, Humberto bien pudo ejercer el mismo trabajo de ficcionalización sobre sí mismo también. Afirmar su inexistencia tampoco es incompatible con lo dicho: en el nivel de la historia Humberto Peñazola efectivamente no existe. Primero, como personaje, como nunca llega a ser alguien desde el punto de vista social, se autodefine como ‘un nadie’; además, durante un proceso de despropiación (tal como lo hemos detallado ya en cuanto a la novela de Onetti) se despoja de su familia, de su trabajo, de su voz, de su sexo, y también de su nombre, esto es, de toda su identidad, y se transforma en Mudito, por lo cual borra la existencia de Humberto Peñazola del plano de la narración. Y segundo, como narrador, la figura de un Humberto escribiendo la novela que tenemos entre nuestras manos nunca se tematiza —es más, se repite múltiples veces su incapacidad de escribir—, por lo cual solo existe fuera del plano de la historia, y no dentro de ella. Su figura es, efectivamente, “materia pasiva sobre la que van proyectando imágenes” (439), una mente creadora como un lienzo sobre el que se van dibujando sus pensamientos. Entonces, desde esta identidad se van formando versiones paralelas a la realidad del Humberto, el Jerónimo, la Inés, o el Boy preexistentes al momento de la narración. Se podría decir que desde el lugar de la narración (que sigue sin identificarse exactamente, pero debe de ser algún fragmento de Santiago de Chile) Humberto no necesariamente está narrando y describiendo espacios contiguos —tal como lo hacía Brausen en *La vida breve*—, sino también tiempos contiguos referentes a los mismos espacios. Entre estos tiempos contiguos algunos corresponden a momentos pasados, tal como las leyendas sobre el imbunche, la conseja de la niña-bruja, o la prehistoria del convento; y otros aluden a un relativo presente, entre ellos los acontecimientos de la Casa y la Rinconada, la vida de Jerónimo, las divagaciones por las calles. Y tal como mediante el procedimiento del ‘dicen’ las leyendas del pasado mítico se ramifican en versiones diferentes, también se van creando versiones paralelas de los tiempos del presente, superponiéndose unas a las otras, siendo cada una de ellas —quizás con la excepción de una única— planos alternos de la ficción. Entre ellos, bien puede haber uno en el que el padre de Humberto (como personaje) nunca ha existido y otro en el que Jerónimo (personaje) ha sido el inventor de Humberto (personaje).

Volvamos a un fragmento parcialmente ya citado: “al decir que yo era escritor yo no mentía, *era* escritor al sentir que esa figura es más digna de la imaginación que de la realidad” (234), explica Humberto sobre una conversación que tuvo con Jerónimo. Luego,

si Humberto se autodefine como escritor, todas las versiones paralelas narradas y descritas por él desde la oscuridad del comedor de la familia Peñazola, no son meras fantasmagorías de un personaje frustrado, sino también pueden ser un trabajo efectivo de escritura, un proceso de creación de ficción que aparece de manera tematizada en el curso de la novela. A lo largo de la obra podemos encontrar un sinfín de referencias — naturalmente bien contradictorias— sobre este trabajo de Humberto como escritor. Estas referencias se pueden dividir en tres clases: 1) alusiones a la existencia de cien ejemplares de la biografía de Jerónimo, crónica de la Rinconada escrita por Humberto, publicados por la benevolencia de Jerónimo, guardados cada uno de ellos en la biblioteca oscura de la casa de los Azcoitía: “este pequeño volumen de lomo verdoso” (125) en la biblioteca de “los sillones de terciopelo gris de siempre, de luces bajas, de troncos chisporroteando en la chimenea, [...] la alfombra de tintes tan profundos [...] esos cien ejemplares, intactos” (126). Es en referencia a estos libros donde surge por primera vez de manera clara la realidad de la Rinconada; aunque —como tantas veces en la obra— no se aclara qué es descripción de realidad y qué es parte del libro, del flujo de pensamiento del narrador se puede intuir que al mencionar la Rinconada, ha pasado a citar un fragmento del libro: “esos cien ejemplares, [...] su librito, que repite y repite su nombre y el nombre de Inés en todas las páginas, Inés lo miró con ternura entre las flores azules [...], Jerónimo de Azcoitía bajó las escaleras vestido con su traje de viaje para partir a la Rinconada” (126). Claro es, aquí todavía no se hace referencia a la Rinconada de los monstruos, pero como el fragmento citado sigue con la mención de Inés y Peta Ponce tejiendo el ajuar de Boy, motivo que luego se asociará con la infertilidad de Inés y el nacimiento posterior de su hijo monstruo, lo que lleva a la creación de la Rinconada oscura, la Rinconada aquí citada ya es relativamente cercana a la monstruosa. Lo que importa más es, sin embargo, que al mencionar la Rinconada en forma de cita tomada del libro escrito por Humberto, este universo encontrará lugar dentro de la categoría de ficción, aludiendo ya a su no pertenencia al ámbito de lo real. Luego, el segundo tipo de alusión a la escritura, son referencias a un estado previo a la publicación del libro (pero predominantemente y de manera contradictoria, posteriores a su publicación en cuanto al orden cronológico intuible de las acciones), es decir, 2) referencias a los manuscritos de Humberto/Mudito: “mis libros y mis manuscritos, debajo de mi cama” (57); “voy a tener que sacarlo todo de debajo de mi cama, mi voz, mi facultad de oír, mi nombre olvidado, mi sexo aterido, mis manuscritos inconclusos” (120). Tenemos que ver aquí con la indicación de un trabajo de escritura real, pero ya con el matiz de la escritura frustrada, nunca realizada, de los

papeles guardados bajo la cama, para que nadie llegue a verlos. Y como último, pero con una frecuencia claramente mayor que las anteriores, nos encontramos con 3) referencias a la ineffectividad de la escritura y la imposibilidad de escribir: “dijo que era alguien, escritor, bueno entonces, que escriba, pero no escribe nada” (234); “[e]n realidad no escribió jamás nada, Jerónimo. Se lo llevaba pensando en lo que iba a escribir” (410); “no he comenzado a escribir todavía [...] Mi obra entera va a estallar dentro de mi cuerpo [...] todo vivo en mi cabeza [...] refractando y confundiéndolo todo y creando planos simultáneos y contradictorios, todo sin jamás alcanzar el papel” (220). Aunque como se notará de los números de página indicados, los tres tipos de referencias a la escritura no siguen ni un orden cronológico de la fábula, ni un orden progresivo a lo largo de la historia; en la frecuencia de cada tipo sí se nota una predilección hacia la descomposición de la idea de la escritura efectiva, un proceso desde la realidad de lo escrito (en forma de libros físicos en la biblioteca) hacia la irrealidad, imposibilidad, ficticidad del proceso escritorial.

No obstante, si el narrador del libro que el lector tiene entre manos es un Humberto/Mudito hasta cierto punto extradiegético, pero a la vez involucrado en lo narrado; si durante toda la obra se reitera la supuesta escritura de la biografía de Jerónimo y la crónica de la Rinconada, narración que luego efectivamente podemos leer en las páginas del libro de Donoso, pero de las que también se dice que nunca llegaron a escribirse, por lo tanto, como lectores tenemos entre nuestras manos palabras de las que se ha pronunciado que nunca llegaron a ser escritas, ¿qué es lo que estamos leyendo? Repitamos la frase antes citada: “no he comenzado a escribir todavía [...] Mi obra entera va a estallar dentro de mi cuerpo [...] todo vivo en mi cabeza [...] refractando y confundiéndolo todo y creando planos simultáneos y contradictorios, todo sin jamás alcanzar el papel” (220). Humberto pronuncia lo anterior desde la torre de la Rinconada, no obstante, opino que dicha frase deja entrever la esencia de la composición de la obra: lo que el lector de *El obsceno pájaro de la noche* tiene entre manos es el estado previo a la escritura de la novela de Humberto Peñazola. Una ilustración, una trasposición en palabras del estado mental inmediatamente anterior a la formación y fijación de una idea en palabras, del momento cuando la idea ya ha nacido, pero todavía está en una forma desintegrada, desordenada, desracionalizada, flotando cada parte integrante de ella en una masa deforme de ideas y asociaciones. En este sentido se podría comparar la estructura de la obra con un interminable flujo de consciencia y monólogo interior, tal como el último capítulo de *Ulises* de James Joyce: Molly Bloom en sus ocho frases interminables

entrelaza recuerdos del pasado, fantasías y planes sobre el futuro, para de vez en cuando dejar penetrar en el mundo de sus pensamientos algún comentario sobre el peso de las mantas o las necesidades físicas de su cuerpo. De la misma manera, Humberto Peñazola fantasea sobre la novela que tiene planeada escribir, componiendo versiones alternas de las que en su novela final todas excepto una serán rechazadas; deja que con ello se mezclen sus recuerdos, sus ideas sobre la escritura, sus miedos y deseos, y a veces nota alrededor suyo la luz que parpadea y la mesa que cojea. Con este monólogo interior enorme, que dura a lo largo de las más de cuatrocientas páginas de la novela, Donoso se aproxima a la representación de la totalidad de la conciencia humana, en su inestabilidad anterior a la racionalización verbalizada. El autor mismo relata más de una vez que escribió *El obscuro pájaro de la noche* durante unos siete u ocho años, que algunas de las ideas básicas de su universo provienen ya de finales de los años '50 o principios de los '60 (Donoso 2006b, 458-460 y 465; Monegal 1971, 518), y que sufrió durante mucho tiempo por no encontrar la forma correcta para entrelazar los diferentes fragmentos que ya existían en su mente. La forma final, que el autor define como nacida de una alucinación producida por la morfina, como “una perfecta reconstrucción paralógica del universo” (Donoso, 2006b, 481-482), opino que es justo el no tener forma fija, el quedarse eternamente en la indeterminación de la materia pensada, libre de ordenación, libre de determinación espacio-temporal alguna, libre de causalidad, regida por la casualidad del proceso asociativo mental, siendo como la materia eternamente fluctuante del pensamiento. Entonces, una novela (la de Humberto) en su estado previo a la ordenación que se le acaece en el momento de su escritura, proyección de lo imaginario no formulado verbalmente, no ordenado racionalmente sobre el papel de la novela de Donoso. Y esta masa deforme se espacializa como un único espacio-tiempo laberíntico de la novela que tenemos entre manos, espacio del que su narrador-pensador-escritor no encuentra salida: “es como si él mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando” (410), explica Emperatriz en un momento, laberinto en el que se van confundiendo lo imaginario puro, lo real ficcionalizado, y lo real recordado o circundante. Se funden, con ello, los planos que racionalmente visto deberían pertenecer a niveles diegéticos diferentes (el plano real, el plano de lo escrito, el plano de los sueños, imaginaciones y fantasmagorías, etc.) en un único nivel inherentemente metaléptico. De ello da fe la versión completa de un fragmento ya citado, escena que reúne en una misma enunciación todos los niveles posibles de la diégesis:



no he comenzado a escribir todavía [...] Mi obra entera va a estallar dentro de mi cuerpo, cada fragmento de mi anatomía cobrará vida propia, ajena a la mía, no existirá Humberto, no existirán más que estos monstruos, el tirano que me encerró en la Rinconada para que lo invente, el color de miel de Inés, la muerte de la Brígida, el embarazo histórico de la Iris Mateluna, la beata que jamás llegó a ser beata, el padre de Humberto Peñazola señalando a don Jerónimo vestido para ir al Club Hípico, y su mano benigna, bondadosa, Madre Benita, que no suelta ni soltará la mía y su atención a mis palabras de mudo y sus rosarios, esta Casa es la Rinconada de antes, de ahora, de después, la evasión, el crimen, todo vivo en mi cabeza [...] refractando y confundiéndolo todo y creando planos simultáneos y contradictorios, todo sin jamás alcanzar el papel (220)

De mantener lo dicho, es decir, de aceptar que la única realidad real de la obra es Humberto escribiendo, es más, imaginando sus planes de escritura, y todo lo que se puede leer son ficciones ofrecidas como alternativas para dicha realidad, la indefinición en cuanto a la figura del narrador detallado en el capítulo anterior se aclararía hasta cierto punto. Hemos supuesto que existe un yo-Mudito-narrador-imaginador no perceptible de manera pronunciada en ningún nivel diegético de la obra, y además, que este narrador-imaginador no está narrando su prehistoria verdadera, sino versiones ficcionales alternativas, proyectadas —entre otros tantos— sobre su mismo personaje o un personaje que comparte su nombre y, hasta cierto punto, su identidad. Entonces, uno de los Humbertos alternativos puede sin problema morir, desaparecer del plano de la narración, sin que ello cayera dentro de la contradicción de que ningún personaje puede narrar su propia muerte. El eterno miedo metafísico de que el mundo reflejado por el escritor (o narrador) sea la creación de una mano mayor, tal como se tematiza, por ejemplo, en “Las ruinas circulares” de Borges (donde el hombre tras haber soñado otro hombre, descubre que él tampoco es más que el sueño de otro) (Faris 1988, 173), aquí aparece mediante el simple procedimiento de ocultar las huellas de un ente escritor-pensador entre las líneas de la narración, que toma el papel de esta mano mayor. El juego está en denominar a tal figura de la misma manera que a uno de los personajes, que, además, es en sí contradictorio, no fiable y aparentemente incompetente, para disimular la presencia de una entidad que está manejando los hilos, imaginando, añadiendo o tachando alternativas para la novela en proceso de formación. La idea de que la realidad normalmente es la versión más simple imaginable, está tematizada en el monólogo de Humberto; hablando sobre el posible origen real de la leyenda de la niña-bruja / niña-beata —esto es, sobre qué ha ocultado ese poncho paterno en aquella ocasión— dice: “Estoy seguro de que sucedió lo más simple: la adolescente solitaria [...] se enamoró de un muchachón [...] tuvo amores con el muchacho [...] Me pregunto si no sería el parto de su hija lo que cubrió el

poncho paternal” (300). Por lo tanto, ninguna de las leyendas ocultaría en sí lo realmente ocurrido. Entonces, de manera simétrica a la conseja, podemos seguir suponiendo que para encontrar la realidad de la narración de Humberto, debemos acudir a la verdad más simple, a una versión sin universos monstruosos, persecuciones nocturnas, embarazos milagrosos, o laberintos indescifrables; un sencillito hombre trabajando en los bocetos de su novela de la que espera fama y ascenso social.

La estructura de *El obsceno pájaro de la noche*, entonces, a pesar de que aparentemente tiene una estructura paralela a la de *El lugar sin límites*, obra de Donoso escrita poco antes, en 1966, la supera: la primera novela narra la historia de Manuel/Manuela presentada por medio de varios focalizadores cuyas historias se contradicen en varios puntos, en lo cual se parece a la novela aquí analizada. No obstante, en *El lugar sin límites* los múltiples hilos se contradicen complementándose, un sinfín de ‘narratorial actual worlds’ (mundo narrativo real, retratado por el narrador) llega a formar un ‘textual actual world’ (mundo textual real, que se retrata por la totalidad del texto) (términos de Marie-Laure Ryan, citado por Zipfel 2011, 120-121),<sup>92</sup> en el que, valorando de manera racional las intervenciones de cada focalizador, se puede descubrir una totalidad coherente.<sup>93</sup> Lo mismo sucedía ya en *El ruido y la furia* (1929) de Faulkner, donde en los distintos capítulos dotados de la voz de narradores diferentes, esto es, representados desde perspectivas alternas, algunas escenas parecen repetirse, dando un más amplio entendimiento sobre ellos para el lector. En *El obsceno pájaro de la noche*, no obstante, no se trata ya de hilos paralelos sobre una misma realidad, levemente subjetivizados por medio de la identidad de cada narrador o focalizador, sino mucho más de realidades (ficciones) alternativas ofrecidas como versiones posibles de una narración en potencia. Y estas realidades ya no tienen por qué atenerse de manera alguna a la realidad (diegética) desde la que se producen, es decir, a la realidad del Humberto-escritor-imaginador en su habitación. Esta técnica de la plasmación de un mundo en el momento de su proceso de nacimiento, se hace imposible de aproximarse por medio de términos básicos de la narratología tal como de la fiabilidad; no tiene sentido ni buscar su nivel de correspondencia con nuestro mundo actual, ni —tal como aproxima el tema de la fiabilidad Zipfel— evaluar qué es lo ficcionalmente verdadero, esto es, cuál es la verdad dentro del mundo ficcional (Zipfel 2011, 109-110). Ninguna de las versiones en potencia

---

<sup>92</sup> Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indianapolis, 1991. VI y 27.

<sup>93</sup> Por más detalle, véase mi trabajo titulado “Realidades contrastadas: enfoques subjetivos sobre la realidad en *El lugar sin límites* de José Donoso”. *Colindancias* 6 (2015): 137-147.

narradas por Humberto es más verdadera que la otra dentro de la ficción de su novela en nacimiento, ninguna se atiene más a las normas de funcionamiento del universo postulado; aunque, al mismo tiempo, ninguna de ellas puede existir paralelamente a la otra. La estructura aquí propuesta se puede aproximar más bien por medio de la adaptación a la narrativa de la teoría de mundos posibles que ofrece Marie-Laure Ryan: tal como —según la teoría— la realidad consiste de una pluralidad de mundos, la narrativa también ofrece un sinfín de mundos alternativos (proyecciones textuales) al mundo actual, que el lector evalúa como más o menos compatibles con el mundo en el que él vive (Pavel 1992, 506). En la novela donosiana en cuestión, opino, el lector ve reunidas en un lugar varios de estos universos textuales posibles, esto es, varias novelas posibles reunidas en una novela, múltiples versiones posibles de una novela nunca nacida, variantes sobre el mismo tema que por pertenecer a mundos paralelos pueden entrar en conflicto entre ellos, no por ello siendo uno de ellos más posible que el otro.

Con todo, opino que el efecto logrado por Donoso llega a ser tan eficiente por el hecho de dejar a su narrador-pensador oculto, encerrado detrás de los bastidores de su construcción novelesca. Es justo mediante el encierro —que oculta lo real— que se crea la indefinición, motivo clave en cuanto al funcionamiento de la novela. Al no determinar claramente la situación narrativa, al dejar en indeterminación tanto la figura del narrador como la fiabilidad de las narraciones y las descripciones, e imposibilitando que el lector reafirme —mediante la perspectiva o la presencia afirmadora de otros personajes aparentemente fiables— la efectividad de lo leído, se involucra hasta cierto punto a dicho lector en el proceso de escritura de la novela en gestación de Humberto. Leyendo tanta información contradictoria, el lector inevitablemente trata de encontrar una coherencia, por lo cual automática e inconscientemente (o quizás tras algún trabajo de premeditación) elegirá algunos fragmentos que ve aceptables como reales, tachando otros como imposibles o fantaseados, creándose para sí mismo una versión posible de la historia de Humberto, Jerónimo y Boy. Este proceso de selección, sin embargo, será seguramente diferente para cada lector, por lo cual se creará en la imaginación de cada receptor de la novela una de sus versiones posibles, cada una distinta de la otra. Con ello, José Donoso quizás ha logrado lo que Cortázar propone —aunque no logra perfectamente— al inicio de su *Rayuela*: “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes” (Cortázar 2015, 9), escribe Cortázar en 1963. Y sin formularlo de manera tan pronunciada, opino que en 1970 Donoso crea el mismo efecto, pero sin restringir a sus lectores con una norma

predeterminada de la manera de la lectura. En la segunda lectura de *Rayuela*, a pesar de ofrecer una variante desordenada de la fábula, esta queda perfectamente reconstruible a su variante cronológicamente lineal. Al mismo tiempo, aún en su intento de deconstrucción de la linealidad cronológica, con sus indicaciones sobre la forma de lectura lo que Cortázar nos impone no es más que una linealidad alternativa, y no una liberación de ella. Donoso, en cambio, con su novela de indeterminación y ocultamientos no impone ninguna regla en cuanto a la interpretación y, mediante la difuminación de todo límite, deja toda ordenación al juicio de cada lector concreto.

## **CAPÍTULO IV**

### **NARRAR DESDE EL ENCIERRO**

### **UN JUEGO DE APARIENCIAS Y OCULTAMIENTOS**

## LA DESESTABILIZACIÓN DE LA ESTRUCTURA ESPACIO-TEMPORAL: LEER SIN PUNTO DE PARTIDA

En los dos grandes capítulos anteriores he venido desarrollando dos aproximaciones al proceso de la narración y descripción desde una posición encerrada; dos caminos diferentes pero basados en un mismo concepto de la plasmación del universo espacio-temporal de la novela. Según lo inicialmente propuesto, en *La vida breve* Juan Carlos Onetti narraría los espacios contiguos —reales e imaginarios— desde su encierro, esto es, describe desde dentro hacia afuera. Al mismo tiempo, José Donoso en *El obscuro pájaro de la noche* recurriría a una dirección opuesta, describiendo los espacios interiores del encierro en el que se encuentra, excluyendo por completo los mundos exteriores, o sea, narra desde dentro hacia adentro. Las conclusiones sacadas de los análisis, sin embargo, llevaron a ver una imagen leve pero significativamente diferente en cuanto al aprovechamiento narratológico de los encierros, revelando que las dos estructuras espacio-temporales, efectivamente, son casi idénticas, difiriendo entre ellas más bien la medida de apariencias y ocultamientos que utilizan los autores en su construcción.

El cronotopo del encierro, como ya lo tengo mencionado, es, de hecho, el de un tiempo detenido en un espacio reducido, que inherentemente contiene la aptitud para y la propensión a abrir paso hacia el espacio mental, o, según el término de Greimas, el espacio cognoscitivo, “espacio interior que el sujeto se construye para sí mismo, y que por este hecho sólo es significativo para él” (traducción de Mora Valcárcel 1980, 349).<sup>94</sup> Con ello, y siguiendo la concepción de la reclusión de Bachelard<sup>95</sup> o de Virginia Woolf<sup>96</sup>, es innegable que, el estar en el encierro físico distrae de lo que hay fuera y permite desplazar la atención hacia el interior, mundo de los recuerdos, las memorias, y también de miedos y frustraciones. Pero, repitiendo brevemente lo que he venido afirmando a lo largo de los capítulos anteriores, esta ‘escisión de los sentidos’ (Ludmer 2009, 26), esta

---

<sup>94</sup> Original en francés: Greimas, Algirdas Julien. *Maupassant*. Paris: Éditions du Seuil, 1976. 120.

<sup>95</sup> Esto es, repitiendo lo que se ha visto ya en la introducción, la casa como espacio íntimo que condensa la existencia entre límites protectores; donde el *yo* se siente seguro frente a las peripecias y las tormentas del exterior, y bajo cuyo amparo la persona deja afuera la realidad y empieza a construir nuevas casas de lo imaginario. Un espacio entrelazado con los sueños, los recuerdos y la imaginación (Bachelard 2000, 28, 53-55).

<sup>96</sup> Según se ha visto ya, la habitación propia como una situación donde “no debe chirriar ni una rueda, no debe brillar ni una luz [y] las cortinas deben estar corridas” (Woolf 1986, 144), una habitación silenciosa, insonorizada que permite dejar fuera toda clase de distracciones y disuasiones (Woolf 1989, 52), donde desaparecen el miedo, el rencor y la dependencia, esto es, un espacio encerrado que no significa la falta de libertad, sino, por lo contrario, la absolución de toda exigencia social. Un espacio, entonces, en el que lo desagradable puede ser dejado fuera (1989, 24), para poder abrir nuestra mente, para poder pensar para uno mismo (1989, 104).

escasez de impulsos físicos propia del encierro, no facilita únicamente enfocarse en el espacio cognoscitivo de la memoria, sino también crea un ambiente favorable para el nacimiento o, digamos, la creación de mundos paralelos al exterior, de realidades ficcionales. Tal lo perciben también Bachelard, al notar que uno nunca rescata del pasado la memoria con la exactitud de un historiador (2000, 29), y Woolf, que designa la habitación propia como condición necesaria para poder dedicarse al arte de la escritura (1989, 4), esto es, de la creación de ficciones. En lo que se refiere al rescate y actualización de lo ya vivido en forma de narración de recuerdos, junto a las modificaciones producidas por los ineludibles fallos de memoria del narrador, tampoco es nada inusitado, tal como lo explica también Frölicher, recurrir a lo mnemónico no para hacer el recuerdo ‘más presente’, sino para continuar o cambiar la realidad efectivamente ocurrida (1995, 129). Por otra parte, en la transmisión verbal del momento presente de la focalización, esto es, en la narración y descripción de lo inmediatamente circundante o contiguo, al moverse en un espacio donde la percepción sensorial, y principalmente la vista y el oído del individuo encerrado, están fuertemente limitados —y precisamente para contrarrestar esta restricción—, lo sensorial frecuentemente se verá sustituido por lo imaginativo. Aun si en el proceso de la narración se pretende ofrecer una visión real del mundo diegético exterior, esta, por falta de impulsos sensoriales desde el exterior, será inevitablemente una imagen distorsionada, enriquecida y alterada por los productos de la imaginación; la descripción del mundo exterior ya no sería parte de la realidad, sino de la ficción. Volviendo a la definición de Foucault:

La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son por sí mismos incompatibles. Así es como el teatro hace que se sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares que son ajenos entre sí; así es como el cine es una sala rectangular muy curiosa, en cuyo fondo, sobre una pantalla de dos dimensiones, se ve proyectarse un espacio de tres dimensiones (1999, 437-438)

Siguiendo su línea de pensamiento, un espacio encerrado, en su función de heterotopía, es capaz de yuxtaponer en el espacio recluso de una habitación real un sinnúmero de espacios ficcionales. Por todo ello, el encierro, según veo, debe considerarse como un cronotopo creativo, que induce al nacimiento de mundos ficcionales. Y en ambas novelas analizadas se puede descubrir claramente una inclinación hacia la libertad creativa del encierro frente a la sequedad imaginativa propia del exterior: el encierro físico de los dos narradores es, en ambos casos, una situación autoimpuesta, de la que podrían salir sin dificultad alguna. Sin embargo, los dos optan por vivir en el ambiente de libertad creativa que les ofrece su

reclusión, y abren su mirada descriptiva no hacia la realidad llamada objetiva, sino hacia los espacios-tiempo de lo cognoscitivo. Deciden, entonces, no por la aparente libertad de percibir sensorialmente un exterior efectivo —y luego por su transposición mimética por vía de la narración—, sino por la libertad de la creación desligada de las ataduras de cualquier realidad.

No es, sin embargo, en esta vertiente psicológica y filosófica de la reclusión en la que quería fijar mi atención. Lo que me ha interesado más detenidamente a lo largo de la observación de las dos novelas aquí analizadas, ha sido el aprovechamiento de este mismo hecho para la desestabilización del esquema espacio-temporal de la obra y, por ende, de la percepción que de ella logra tener el lector; todo ello mediante el ocultamiento del hecho de la reclusión. La descripción verbal, frente a la representación en las artes visuales como la pintura, la escultura o el cine, cuenta con una mayor facilidad en lo que se refiere a ocultar u omitir información de interés. En la percepción de la realidad, “[e]n la actitud natural, no tengo *percepciones*, no sitúo este objeto al lado de este otro y sus relaciones objetivas, tengo un flujo de experiencias que se implican y se explican una a otra lo mismo en lo simultáneo que en la sucesión” (Merleau-Ponty 2000, 296). A las artes visuales, en la mayoría de los casos,<sup>97</sup> les corresponde esta misma forma de percepción, lo que, desde cierto punto de vista, las ata. En la plasmación verbal de realidades espacio-temporales, en cambio, el espacio no se presenta sintéticamente y en un mismo momento, sino de forma lineal, consecutiva (simplemente por ser un arte atado a las normas básicas de la linealidad verbal), por lo cual se posibilita la omisión inicial o la añadidura posterior de ciertos elementos al espacio construido (Pimentel 2016, 62). Tal como lo hemos detallado en los capítulos anteriores, Onetti y Donoso, en un principio, se aprovechan tanto de este carácter lineal y verbal de la descripción como de la falta de su percepción sintética; por medio de ello, aparentan un mayor grado de fiabilidad frente al efectivo, engañando al lector a aceptar como realistas o miméticas unas descripciones subjetivas o tomadas plena o predominantemente de la imaginación. Onetti, por su parte, se escinde claramente de la mirada —del sentido que tradicionalmente “deriva [...] en el estímulo *natural* de la descripción” (Casas 1999, 19)—, subrayando, como ya hemos visto, la presencia delimitadora de la persiana, la puerta y la pared que lo separan de lo

---

<sup>97</sup> Para ver algunas excepciones, véase Kutasy, Mercedes. “Una geometría conceptual. La narratividad de los cuadros vs. la estructura visual de la *nouvelle*”. *Lejana. Revista crítica de narrativa breve* 13 (2020). En proceso de publicación.



contiguo, material de su descripción. Resalta, luego, la carencia de la vista sobre el material descrito, pero recurre a una serie de técnicas de falsa credibilidad para distraer la atención del lector de la no fiabilidad de las descripciones, por ende, reforzando su percepción como realistas. Para ello, retarda en la linealidad de las frases el elemento que indique el carácter de suposición de lo nombrado; basándose en el posible doble sentido de lo verbal utiliza el verbo *ver* en su sentido sinónimo de *imaginar*; crea frases múltiplemente compuestas, en las que la fórmula indicadora de suposición figura solo al inicio, quedándose fácilmente desapercibido para el final del enunciado; etc. Teniendo el mismo propósito, Donoso, en cambio, elige un camino completamente opuesto: aprovechándose del ocultamiento del sujeto enunciator posibilitado por lo verbal, inicialmente ofrece una descripción en tercera persona aparentemente omnisciente, para solo luego, tras haber plantado en el lector la sensación de fiabilidad, revelar el personaje descriptor detrás de las descripciones. Tras este mecanismo de inducir fiabilidad, también se pone a un lado el aspecto de lo inherentemente subjetivo de la mirada personal, y en cambio, se pasa a reforzar, a lo largo de toda la obra y durante todos los soliloquios del narrador-descriptor, precisamente el poder de esta mirada registradora, de este carácter de *voyeurismo* de las descripciones. Se explota, entonces, el motivo del ‘hacer-creer’ que los espacios se construyen a partir de lo registrado por la vista, haciéndola pasar por fuente de información fiable, creando una aún mayor ilusión de mimesis frente a lo sugerido por Onetti, y así, dejando oculta la real subjetividad de sus mundos descritos.

El procedimiento de Onetti, a pesar de toda técnica de credibilidad, por el simple hecho de admitir su posición de estar privado de la fuente informativa básica de la mirada, deja al descubierto las claves para descifrar su modelo. Es más, las coloca al primer plano en el último párrafo del primer capítulo de su novela, al revelar las diferencias entre la versión inicialmente descrita de la Queca, frente a la que aparece en la imagen efectivamente vista por la mirilla de la puerta. Donoso, por lo contrario, como a todo en su novela, envuelve dichas claves de lectura en múltiples capas para ocultarlas hasta dejarlas casi imperceptibles. Admite su carencia del oído y del habla, dos sentidos *a priori* no necesarios para la observación y reproducción fiable de lo circundante, subrayando, en cambio, el poder casi sobrehumano de su mirada que lo abarca y lo domina todo dentro de la Casa.<sup>98</sup> Será, en su caso, mucho más tarde, estando más

---

<sup>98</sup> Las frases anteriores son una fuerte simplificación del juego de fiabilidad presente en ambas novelas, pero al haber detallado el proceso en varios lugares anteriores de este trabajo, me restrinjo aquí únicamente al motivo básico de la cuestión: el de querer aparentar fiabilidad falsamente.

adentrados en la lectura, el momento de cuestionamiento del carácter realista de lo descrito, momento en el cual el lector ya será incapaz de separar los diferentes planos de la lectura entre sí. De manera que, mientras ambos parten de aparentar un grado mayor de fiabilidad, Onetti admite el fraude de manera relativamente directa, mientras que Donoso lo deja, hasta cierto punto, oculto.

Se aproxima de la misma manera la introducción del motivo de la escritura producida por el narrador-protagonista: en ambas novelas recibimos conocimiento sobre la existencia de algún escrito inconcluso producido por el narrador primario; en el caso de Brausen, su argumento para cine; y en Mudito, la biografía de Jerónimo de Azcoitía. El contenido de estas obras escritas pertenece, claramente al mundo de la ficción, al nivel metadieético de la novela. Y entre tantas categorías recurrentes de la creación de la ficción dentro de una diégesis vista como realista (tal como lo imaginado, los sueños y las pesadillas, las alucinaciones y los delirios de la enfermedad o la locura, etc.), sostengo que la verbalización —tanto la narración como la escritura de un contenido mental— es una forma privilegiada. Según veo, en cuanto a su manera de aparición dentro de la narrativa y a las técnicas narrativas que les corresponden, las diferencias entre la ficción escrita y la ficción imaginada no necesariamente obligan a su tratamiento completamente separado; quizás el elemento en el que más difiera el uno del otro sea su accesibilidad, lo que luego influirá en su interrelación con otros niveles diegéticos. La ficción imaginada existe exclusivamente entre los pensamientos de su creador, dejando fuera al resto de personajes del universo metadieético. Ello puede conllevar posteriores enfrentamientos o contradicciones entre las realidades de los diferentes personajes, o también, de los personajes y el lector, causados por la diferencia en sus conocimientos. Este es el caso que ocurre, por ejemplo, entre Don Quijote —que vive en una versión imaginaria de la realidad a la que solo él tiene acceso directo— y Sancho o el resto de los personajes de la novela —apegados inicialmente a la realidad perceptible—. También notamos el mismo conflicto en el fondo de *El califa de la cigüeña* (1913) de Mihály Babits: desde el punto de vista de los otros personajes que no conocen el sueño del protagonista (en el que el hombre, originalmente rico, vive la vida de un pobre desgraciado), la muerte final de este es incomprensible (ya que el soñador ha decidido suicidarse en su sueño, causando con ello su muerte en el plano cuya realidad se ve cuestionada por dicho evento). En cambio, la ficción escrita genera un documento físico, accesible por otros personajes del mismo nivel diegético, haciendo posible la igualación del conocimiento de los participantes de la narración principal: en *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa, por ejemplo,

las radionovelas escritas por Pedro Camacho se difunden de forma pública, por lo cual los otros personajes del plano real se hacen partícipes del mundo de la ficción, lo que abre un mayor plano de posibles interrelaciones entre lo diegético y lo intradiegético.<sup>99</sup> En *El último encuentro* (1942) de Sándor Márai se puede observar hasta qué punto se puede jugar con dicho motivo de la accesibilidad de la obra escrita: en la novela, el secreto en torno al que se desarrolla la conversación de los dos ancianos podría revelarse leyendo el diario que la mujer difunta ha dejado atrás, diario que durante toda la conversación está al alcance de su mano. Es decir, existe en el nivel intradiegético de la narración, en el que los hombres están conversando en sus sillones, un documento escrito que, aunque no contiene una realidad ficcional, revela informaciones adicionales y decisivas sobre el nivel metadiegético evocado por la conversación de los dos personajes del primer nivel. De leer el diario al inicio de su encuentro, la conversación entre los dos sobre los hechos del pasado nunca tomaría lugar; de leerlo una vez concluida su conversación se revelaría el secreto y todo lo hasta entonces dicho se vería retroactivamente modificado por ello. Al final de la novela, sin embargo, los personajes toman la decisión de destruir el diario sin leerlo. ¿Qué es lo que ocurre aquí? Pese a la presencia continua de un documento escrito accesible que ofrece la posibilidad de igualar el conocimiento de los dos hombres y la difunta, la revelación mediante la lectura de lo escrito nunca se lleva a cabo, es más, se imposibilita todo intento futuro de acceder al conocimiento deseado. La mera existencia del documento, sin embargo, crea, entre otros, suspense y quizás también resta de la fiabilidad de la narración que escuchamos.

Paréntesis sobre la relevancia de la accesibilidad de la ficción aparte, los documentos escritos de *La vida breve* y *El obscuro pájaro de la noche* presentan un grado de accesibilidad más indeterminada. Como ya dicho, es un detalle varias veces reforzado en los textos que ninguna de las obras logra terminarse por su escritor (“No me sería posible escribir el argumento para cine de que me había hablado Stein mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado” [Onetti 2007, 19]; “no he comenzado a escribir todavía [...] todo sin jamás alcanzar el papel” [Donoso 2006a, 220]), y ninguna de ellas es leída por completo por nadie. Por esta mera razón nunca se hacen accesibles al público, por lo cual, privando la realidad o la ficción escrita de su carácter accesible, la diferencia

---

<sup>99</sup> Por más detalles sobre mencionadas interrelaciones, véase mi trabajo “Fikcióképzési technikák a XX. századi latin-amerikai narratívában. A heterotópiák funkciója Mario Vargas Llosa *Júlia néni és a tollnok* című művében”. *Lazarillo 5. Kitekintések és bepillantások: alkotói eljárások és olvasói szerepek a latin-amerikai irodalomban* (2014): 89-106.

entre lo imaginado y lo escrito se difumina. Lo que será más relevante en estos casos es el grado de accesibilidad que tiene a ellos el lector de la novela. En Onetti queda bastante claro que lo que leemos en el segundo capítulo, es decir, la historia del doctor Díaz Grey, es el contenido del argumento para cine escrito por Brausen. Esto es, la ficción escrita (el nivel metadieético), aunque sigue sin ser accesible para el resto de los personajes, está inicialmente claramente delimitada de la narración intradieética, del nivel de la supuesta realidad, y es accesible y reconocible por parte del lector de la novela. Lo escrito por Mudito, en cambio, es algo mucho más inestable e inaccesible. Dejando a un lado la continua referencia contradictoria sobre su existencia o no existencia, la única parte que llega a nosotros, los lectores, de forma pronunciadamente metadieética es lo leído por Boy adulto en la escena de la cárcel. El resto de los hilos narrados no se deja identificar claramente en cuanto a su pertenencia a los diferentes niveles dieéticos y se los presenta como parte integrante de un único flujo narrativo deforme de Mudito, sin revelarse en ningún momento que todo lo que llega al lector es, efectivamente, parte de la ficción escrita (o propuesta a escribir). Esta aparente inaccesibilidad de lo metadieético, este ocultamiento de la interrelación dieética entre las diferentes escenas, posibilita un mayor grado de indeterminación por parte del lector a la hora de la percepción e interpretación de las relaciones espacio-temporales de la obra.

A la vez, en Onetti —tanto en *La vida breve* como, por ejemplo, también en *El pozo* o *Los adioses*— queda claro el lugar de la producción de la narración (en este caso, la habitación de Brausen), espacio encerrado por excelencia que permite el adentramiento necesario para crear. El carácter de cronotopo creativo de este espacio es algo expuesto por Brausen mismo: “Me convencí de que sólo disponía [...] de aquella noche [...] Gertrudis volvería [...] Y desde que abriera la puerta [...], la habitación, una vez más y peor que nunca, iba a resultar demasiado pequeña para contenernos a los dos” (Onetti 2007, 43). Con ello, el mismo narrador lo determina claramente como punto de partida, como lugar fijo y seguro para la producción de la ficción. Claro es, siguiendo la interpretación a la que llegamos en el capítulo II, con nombrarlo únicamente como punto de producción del argumento para cine, no se revela todavía que este es el único espacio del plano real. Es más, el reconocimiento de lo primero puede desviar la atención sobre lo segundo, ocultando la totalidad del esquema tras uno de sus fragmentos. Donoso, por su parte, opta por ocultar completamente el punto de partida, creando la apariencia de su casi inexistencia. Con ello, el material narrado carece de un centro de gravedad alrededor del cual puede construirse, aparentado estar en continuo movimiento, en continua

inestabilidad, en continua contradicción. La sala de estar de la casa del joven Humberto pretendiente a escritor apenas tiene presencia en la obra; se vislumbra en breves apartados y no deja mucha impresión en la vorágine de acciones carnavalescas de la novela. Aunque marcando fuertemente el motivo del encierro en el resto de sus descripciones, oculta por completo el mayor encierro de su diégesis: el del punto de la producción de la narrativa. Con ello, hace desaparecer el espacio seguro al que se podía volver siempre en el caso de Brausen, desestabilizando, por ende, tanto la novela misma como a su lector.

¿Qué significa todo esto? Según veo, la clave para la interpretación o el desciframiento de ambas novelas sería la identificación del encierro primario como lugar de la narración y de la producción de la ficción. Como hemos visto, marcar este punto de “encuentro entre dos mundos incompatibles” mediante un elemento concreto y llamativo (un umbral, una puerta, un objeto, un trozo musical, una acción que se lleva a cabo) que separa realidad y ficción (Castro 2007, 255), ha sido un elemento recurrente ya desde la aparición de la novela gótica, o quizás desde ya antes, en el mundo de lo mítico y lo religioso. Frente a ello, Onetti, y luego Donoso aún más, en vez de mostrar o subrayar, ocultan la existencia de este espacio de paso, de este espacio liminal del encierro. De esta manera, le quitan a la lectura su punto de referencia, su punto de partida, y con ello, también ocultan el carácter ficcional de la ficción ante los ojos de su lector, y —por vía de unos juegos de fiabilidad falsa, de apropiaciones, de indeterminaciones, etc.— aparentan una estructura espacio-temporal diferente a la efectiva.

La introducción o, más bien, la apariencia de introducir unas ficciones escritas en sus textos, también obra por el mismo fin. De recibir una división clara entre el nivel diegético y metadiegético, la atención del lector se duerme con mayor facilidad. Al presentar como nivel metadiegético primario la narración sobre Díaz Grey en el caso de *La vida breve*, y sobre la biografía sobre Jerónimo (pero quizás también de las páginas tan irracionales e increíbles sobre la Rinconada de los monstruos) en *El obscuro pájaro de la noche*, los otros hilos de la narración, esto es, lo referido a Queca y a la Casa, se aceptan más fácilmente como propios de lo real. Es el juego de mantener esta apariencia lo que fundamenta lo indescifrable de estas novelas.

## EL ENCIERRO COMO CLAVE DE LA DESESTABILIZACIÓN

¿Y por qué es importante que el lugar de la narración sea un encierro? Como se ha dicho, en el punto de encierro primario —el departamento de Brausen; la mesa delante de la que escribe Humberto— nuestros narradores están rodeados de múltiples espacios; y digo que están rodeados muy a propósito, ya que, según ya he argüido, también debemos tener en cuenta la parte que nunca es descrita. Los espacios contiguos reales quedan desplazados del primer plano de la descripción, tomando su lugar sus versiones ficcionalizadas, nunca confirmadas por la mirada registradora del descriptor, pero imaginadas y plasmadas a partir de —quizás— fragmentos de realidad que se filtran, en una suerte de ósmosis, a través de las paredes ‘semipermeables’ (Saad 1975, 66): sonidos, olores, liberaciones momentáneas y fugaces de la vista, recuerdos del pasado, etc. Este desplazamiento desde los espacios reales hacia sus versiones ficcionalizadas, no obstante, nunca es revelado; es un hecho que se mantiene oculto ante el lector, aparentando la inexistencia del desdoblamiento de los espacios. Es en este punto del proceso en el que el motivo del encierro se vuelve fundamental.

Como ya se ha dicho, la proyección de los espacios y del paso del tiempo en la narración se realiza principalmente por medio de la descripción (Hamon 1991, 59), y aun en el caso de trabajar con varios planos diegéticos, los materiales de construcción y las estrategias descriptivas para construir las coordenadas espacio-temporales de los mundos pertenecientes a diferentes planos, son básicamente idénticos. Ello causa que los diferentes planos —los reales frente a los imaginarios— tengan el mismo efecto de realidad (Pimentel 2016, 48); no hay nada que marque el límite entre los dos planos, por lo cual ‘confundir’ el material descriptivo de los dos parece ser un error que puede ocurrir fácilmente. En la literatura realista, como lo detalla Luz Aurora Pimentel, es usual introducir demarcaciones para separar los dos mundos, para que, de esta manera, los límites no se vuelvan ambiguos (Pimentel 2016, 41-42). En la literatura postmoderna, al contrario, suele, con gran frecuencia, omitirse este método aclarativo, con lo cual se abre camino a un juego literario de distorsiones y confusiones de las realidades espacio-temporales. Sostengo que el hecho de que el narrador del plano diegético principal, es decir, de la realidad, cree la realidad paralela secundaria de la ficción desde un espacio encerrado, es uno de los métodos privilegiados de la espacialización de la difuminación entre los límites divisorios entre los diferentes planos diegéticos, es más, uno que posibilita que no solo se entremezclen realidad y ficción, sino más bien, se superpongan.

Lo descrito por el personaje-narrador se presenta como una realidad racional, realidad que, teniendo una descripción focalizada desde el aislamiento del encierro, carece de la posibilidad de un acceso fiable a la información sobre él. Por ende, el narrador no se puede controlar, no existe *a priori* una señal que desenmascarara una narración distorsionante y, por ello, no fiable. El narrador encerrado, de esta manera, y no teniendo que atenerse a una realidad existente y controlable, adquiere una libertad mucho mayor en la construcción de sus espacios y, de no introducirse una amenaza proveniente del exterior, puede mantener a flote de manera perfecta el fraude que nos impone.

Pero veamos algunos ejemplos (o contraejemplos) para matizar los rasgos fundamentales para la realización del esquema visto en Onetti y en Donoso.

En el *Don Quijote*, sin duda, se lleva a cabo la ficcionalización del mundo exterior, los elementos de los dos mundos se entremezclan continuamente y lo ficcional siempre está basado en alguna percepción (falsamente interpretada y, por ello, ficcionalizada) por parte de Don Quijote. Es más, él obra por imponer su versión de la realidad y presentarla como *la* realidad, esto es, el intento de superponer la ficcionalización a la realidad es un motivo básico en la dialéctica de la obra. No hay en ella, sin embargo, un uso persistente del encierro; el resto de los personajes también percibe la misma realidad que el personaje ficcionalizador, un narrador extradiegético nos introduce a la cara real de los paisajes, y la figura de Sancho, representante de la mirada neutra, constantemente subraya lo erróneo de la visión focalizada por Quijote. Por ello, el lector, teniendo una continua realimentación de la realidad, no percibe nada del intento de difuminación de los límites; la división entre lo real y lo real ficcionalizado solo desaparece en la percepción de uno de los personajes y no llega hasta el lector.

En “La puerta condenada” de Cortázar, los llantos de la habitación contigua se nos describen como oídos por el protagonista Petrone, que está solo y encerrado en su habitación, esto es, en el texto sí aparece el motivo del encierro. El narrador focaliza desde el punto de vista de Petrone, nombra únicamente lo que este percibe, por lo que no desenmascara *a priori* la irrealidad de lo oído. Así, en un inicio, o más precisamente hasta que dura el encierro, el lector acepta todo lo leído como un hecho real. Pero cuando Petrone se dirige al gerente para hacerle una reclamación, este le enfrenta con la realidad de que no se aloja ningún niño en aquel piso, de manera que la descripción del llanto retroactivamente se revela ante el lector como parte de la ficción. De ello se nota que si la focalización del narrador-descriptor que construye la imagen del espacio contiguo sale del encierro y es confrontado con el espacio exterior real, las diferencias entre la versión

descrita y la realidad —entre el espacio exterior imaginario y el espacio exterior real— se revelan, trayendo consigo el desmoronamiento del primero.

Luego, en *La Tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa, Pedro Camacho escribe sus radionovelas desde el puro encierro (mental y físico) y dichas radionovelas se van transformando en parte de su realidad. Siendo el narrador y focalizador principal de la obra, sin embargo, Marito, que nos introduce a la realidad no filtrada por la mirada de Camacho, el lector sabe qué pertenece a lo real y qué a las alucinaciones del escribidor, por lo que otra vez no se produce una confusión persistente.

En *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig mantiene el encierro a lo largo de casi toda la obra, y la focalización se produce por parte de los dos personajes en la cárcel. Lo narrado y descrito por ellos, no obstante, son historias de películas que han visto, esto es, ficciones presentadas desde el principio en su carácter de ficción, sin intención alguna de hacerlas pasar como lo real ante el lector.

Con todo lo anterior se puede concluir que para que se produzca la desestabilización del esquema espacio-temporal de la obra en la recepción del lector es fundamental 1) que la descripción de la realidad paralela se produzca por un narrador-personaje encerrado, o al menos focalizado únicamente desde su punto de vista; 2) que la realidad paralela se presente con intención de hacerla pasar por *la* realidad exterior, esto es, haya un intento de apariencia de realidad; y 3) que el encierro del descriptor se disuelva lo más tarde posible a lo largo de la novela, para mantener la interrelación de los planos diegéticos en un continuo limbo, en continua indeterminación.

Onetti, en *La vida breve* nombra claramente el lugar del encierro de su narrador-protagonista Brausen y lo mantiene de manera plena a lo largo del primer capítulo de la obra, para disolverlo en las últimas líneas. Con ello parece ‘dejar salir’ a su descriptor hacia el espacio de lo real, para que de allí en adelante, en un principio, parezcan sucederse descripciones de lo real y descripciones de la ficción imaginada escrita. No obstante, según veo, dicha apertura no es una apertura real. El íncipit de *La vida breve*, como tan frecuentemente ocurre con los textos de Onetti, debe verse como el resumen, la versión condensada y colocada a primer plano de la estructura que late de forma oculta detrás del resto de la obra. Este procedimiento es un arma de doble filo: la apertura final del primer capítulo, la revelación de la no fiabilidad de las descripciones puede funcionar como una señal de la honestidad, lo que, como ya lo he detallado en los capítulos anteriores, causa la sensación de la posterior fiabilidad del narrador, llevando al lector a pensar que el giro en el nivel diegético de lo descrito no será relevante de aquí en



adelante. Por otra parte, de no caer en la trampa de la fiabilidad, la interrelación entre descripciones y encierro claramente expuesto a lo largo del primer capítulo servirá como una clave de lectura, una guía, quizás: como hemos concluido, la única vía de racionalizar la amalgama de hilos narrativos y niveles diegéticos de *La vida breve* es que el resto de las descripciones aparentemente realistas de la diégesis también se produzcan desde el mismo encierro que aparentemente se ha disuelto al final del primer capítulo, encierro que a lo largo de la obra se mantiene en una posición oculta.

Donoso lleva a cabo una estructura que en lo más básico es idéntica a la de Onetti, aprovechando, no obstante, en un grado extremo las posibilidades ofrecidas por la técnica de ocultamientos y apariencias. En ningún momento nombra pronunciadamente el lugar del encierro, pero al mismo tiempo, plaga la narración de encierros secundarios que, a la vez, funcionan como puntos secundarios de la producción de la narrativa: Mudito narra y describe recorriendo los pasillos de la Casa; Humberto escribe y describe el mundo de la Rinconada desde su torre; de por sí, ambos podrían verse como puntos principales de la creación, pero de aceptarlos, la estructura quedaría en el plano de la confusión. Como el encierro primario no está presente, queda inadvertido, y lo que se percibe por parte del lector es un caos sin un inicio y un final, una cinta de Moebius en la que un hilo narrativo es narrado por el hilo que lo narra; en la que un evento ha ocurrido después de otro que es, a su vez, su consecuencia; o en la que un escritor observa y describe el mundo que lo rodea, pero va creándolo por medio de la escritura. Esto es, el funcionamiento latente del texto queda casi indescifrable, dotándolo de una mayor libertad en sus juegos metalépticos.

En ambos casos se trata, entonces, de una técnica de apariencias y ocultamientos, esto es, de un procedimiento que explota la indistinctibilidad entre los diferentes planos narrativos para hacer que estos se nutran mutuamente los unos de los otros, creando así ciclos de regresión infinita entre ellos. Y la base de dicha técnica está en llenar la obra de encierros y ocultar el grado en el que se recurre a su carácter aislatorio de la realidad real, aparentando mundos más abiertos o mundos más reclusos de lo que son. Ocultamiento y apariencia, en este sentido, son dos recursos inseparables del mismo proceso: ocultar que el espacio que se describe no es el mismo que el que existe (es decir, ocultar que son dos), equivale a aparentar que el espacio descrito es el mismo que el que existe (o sea, aparentar que son uno).

Después de haber subrayado durante tanto tiempo lo fundamental del encierro en el proceso, he de admitir que, en lo que se refiere a su raíz, no le es indispensable. Pensemos en uno de los ejemplos que trae Genette en su *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004): en “Djoûmane” (1874) de Prosper Mérimée, el narrador se duerme sobre su caballo y pasa a detallar lo que está soñando —es decir, los eventos pertenecientes a un nivel metadieético imaginario— sin señal alguna de la transición. Este hecho, por falta de marca alguna, queda completamente desapercibido por todo lector, hasta que el mismo narrador no menciona el momento de abrir los ojos y despertarse (Genette 2004, 137-138). En ningún momento aparece un lugar recluso en el proceso descrito, pero el fenómeno de ocultamientos y apariencias se ha realizado. Es verdad que este único ejemplo en la obra de Mérimée no llegará a desestabilizar la estructura total del universo diegético propuesto, pero de recurrir a esta misma técnica de forma repetida y sistemática en un texto, sí se podría llegar a confusiones sobre el carácter real o ficticio de algunas escenas. Y de omitir el comentario retrospectivo que identifica el sueño como tal, también podría mantenerse la indeterminación entre los niveles diegéticos a lo largo de la obra. Por lo tanto, como ya se ha repetido varias veces, el encierro nunca se ha de considerar únicamente como encierro físico, sino igual de relevantemente como encierro mental. El encierro físico, como ya se ha concluido en el análisis sobre *El obsceno pájaro de la noche*, es, dominante aunque no exclusivamente, la exteriorización de un encierro mental previo.<sup>100</sup> El encierro físico será, entonces, la espacialización del proceso mental que describe espacios ficcionales, superpuestos a los reales, y desea hacerlos predominar sobre los primeros.

Si ampliamos el contexto de este análisis, también se podría decir que el mero proceso de la inherente ficcionalización del material a describir y su superposición a lo real no es propio únicamente de la narración desde el encierro físico y perceptible por el lector, sino de toda narración de ficción. Como presentar la totalidad de nuestra existencia es una tarea lógicamente irrealizable, toda obra narrativa significa recorte (Hamon 1991, 65), lo cual se puede comprender como una suerte de encierro o, más bien, ex-cierro, en el que se elige un fragmento de la realidad a describir, ignorando el resto del mundo, tratándolo como el exterior rechazado, no observado ni descrito por el focalizador. Y como frente al preconcepto sostenido por el realismo, la descripción mimética es *a priori* imposible, esto es —según lo señala Genette—, “el propio concepto de *showing*, como el

---

<sup>100</sup> O, en caso opuesto, el encierro físico inicial puede (aunque no necesariamente) resultar en un encierro mental, digamos, en locura.

de imitación o de representación narrativa (y, más aún, por su carácter ingenuamente visual), es perfectamente ilusorio” y en mejor caso se puede dar como máximo “la *ilusión de mimesis*” (1989, 221), a pesar de lo más realista que pretenda ser una representación, el fragmento presentado por medio de la narración será, necesariamente, la ficcionalización del espacio exterior existente pero nunca descrito. La situación tampoco cambia mucho en caso de la representación no realista, fantástica, digamos. Si seguimos a Borges, nuestra imaginación es muy limitada y solo podemos crear nuevas realidades combinando elementos ya conocidos de la realidad preexistente (Borges 2017, 137-145.). Por lo tanto, las descripciones fantásticas no serían otra cosa que la imitación pronunciadamente no mimética de la realidad, que, sin embargo, sigue teniendo como punto de partida la realidad real, ficcionalizándola hasta el punto de dejarla irreconocible. Claro es, estos ejemplos hablan, quizás, predominantemente de casos en los que quien realiza dicho recorte y ficcionalización es el autor situado en la vida real, paso que prefiero no dar, quedándome únicamente dentro del ámbito de los mundos narrativos. Con ello, la validez de nuestro mundo como referencia desde la que se ficcionaliza desaparece, y todo lo que existe será lo narrado. En este sentido, el encierro impuesto por el autor queda desapercibido, por lo cual tampoco existe desde el punto de vista de los que viven en él (personajes) y los que lo perciben (lectores). Entonces, como ya lo he mencionado en capítulos anteriores, aun si un personaje estuviera encerrado en una habitación de tamaño mínimo, si esta habitación fuera considerada como todo el universo existente, si no se supiera de la existencia de exterior alguno, las nociones de afuera-adentro tampoco podrían persistir, por lo tanto, tampoco se podría percibir el desdoblamiento entre las dos realidades. Pero, aun reduciendo el círculo a solo la diégesis, toda obra de ficción dotada de un narrador-personaje estará filtrada por su punto de vista inherentemente subjetivo, y por la mera existencia de este punto de vista, la visión universal y objetiva se vuelve imposible. Por este simple hecho, automáticamente se lleva a cabo una ficcionalización (o subjetivización) hasta cierto grado de las realidades objetivas pero inaccesibles para el lector, con lo cual se podría decir que sí se desdobl原因 los espacios de la diégesis en reales inaccesibles e irreales accesibles, tal como en las novelas de encierro anteriormente analizadas.

¿En qué consiste, entonces, me pregunto otra vez, el papel del encierro físico dentro de este procedimiento así visto como recurrente y básicamente inevitable? En llamar la atención: mediante la presencia de un espacio de encierro físico, el fenómeno en sí automático y muchas veces no explotado a lo largo de la narrativa se enfatiza y pasa a ser

utilizado precisamente como técnica enfocada en el aprovechamiento narratológico del nombrado desdoblamiento. El encierro, luego, es un elemento de reforzamiento de la subjetivización inherente, o de la imposibilidad de la mimesis, pero también un motivo válido para significar el intento del autor de ocultarla, o más bien, de subrayarla mediante un fingido ocultamiento. Este tema de la innecesariedad de reproducir una realidad preexistente mediante la descripción y, en cambio, de afirmar su función creadora, es claramente uno de los temas centrales que les ocupa a Onetti y Donoso en sus obras. No obstante, su manera de recalcar el carácter inherentemente creativo o productivo de todo tipo de representación artística<sup>101</sup> es indirecta; se lleva a cabo por medio de un desvío de una aparente afirmación de la mimesis, o de la impresión de que lo descrito es copia mimética de lo real: la llamada de atención es, de esta manera, muy sutil.

A falta de encierro físico, el cambio de nivel diegético, la transición desde lo real hacia lo ficcional (desde lo supuestamente mimético hacia lo puramente creado) se produce con la misma facilidad, pero de tener la intención de resaltar dicho cambio se requiere de una intervención mucho más activa en el texto. Pensemos otra vez en el ejemplo antes citado de Genette: el paso de realidad a sueño queda desapercibido, pero al querer darle a saber al lector *a posteriori* que lo anterior ha sido producto de la imaginación, el narrador ha de introducir una frase que indique que acaba de despertar de un sueño cuyo comienzo no ha indicado. De la misma manera, en *El caldero de oro* de E. T. A. Hoffmann se advierte al lector que debe poner en duda la veracidad de la escena antes expuesta, por vía de los comentarios de los transeúntes o del narrador que aluden a que Anselmo está, quizás, bebido y alucinando. Esto es, la llamada de atención está verbalizada de forma bastante directa o activa. Recurrir a la utilización de un espacio de encierro físico, en cambio, funciona como una presencia constante que late de forma pasiva tras todas las páginas de la narración; es una clave para descifrar la distorsión entre los diferentes niveles diegéticos, que, no obstante, no se pronuncia en ningún momento, y que permite que el tema de distorsiones, desdoblamientos, mimesis y ficcionalizaciones esté flotando latentemente tras todas las páginas. En este caso, entonces, se requiere de una participación mucho más activa por parte del lector en el trabajo de interpretación de la realidad diegética, dificultando su percepción del proceso narratológico que ante él se desenvuelve.

---

<sup>101</sup> Sobre las cuatro funciones básicas de la descripción, véase la nota de pie n° 33 de este trabajo. Dentro de ello, la función productiva/creativa es la que, liberada del compromiso mimético propio de la narrativa representativa, ya no pretende hacer ver las cosas, sino quizás justo a destruirlas y hacerlas invisibles (Jean-Michel Adam y André Petitjean citados por Casas 1999, 35-36).

A todo ello se le añade que el lector de lo posmoderno ya es más perspicaz en lo que se refiere a los juegos que permiten la narración no fiable; recurrir a borrachos, soñadores, locos o mentirosos ya es un tópico que, quizás, se deja reconocer fácilmente por el lector atento. Al introducir, en cambio, un narrador que le ofrezca descripciones sumamente detallistas que puedan comprenderse bajo las premisas de lo realista, pero ocultando lo supuestamente descrito tras los muros del encierro (y especialmente si también se ocultan estos muros), la subjetivación, la ficcionalización de lo real queda más fácilmente desapercibida y oculta.

Irónicamente, lo que según estas páginas se podría denominar una narrativa del encierro o una narrativa de los encerrados, ejerce sus funciones narratológicas propias de ella de manera plena únicamente a través de la presencia de la apertura, por lo menos momentánea o mínima, hacia los espacios contiguos. De ser el espacio-tiempo de la novela una ‘realidad-imbunche’ completa, con todos los orificios cerrados y sin vía de apertura alguna (lo cual significaría que se escinda completamente no solo de la vista, sino de todas las capacidades sensoriales), el receptor de las narraciones se queda sin punto de referencia exterior, sin una realidad otra que desvele la existencia del encierro. Por ello, lo narrado por el personaje recluso fácilmente sería percibido por el lector como una imagen realmente realista del universo espacio-temporal postulado. Por lo tanto, en cuanto recurso narrativo, el desenmascaramiento de la posición encerrada del narrador es esencial para poder producirse mediante él los procedimientos narrativos hasta aquí relatados. Aunque sea posible en sí la realización de una narración de pleno encierro, el lector no reconocería como elemento motivico la temática de encierro-apertura, por lo cual tampoco llegaría a tematizarse la problematización de la descripción realista.

Según señala Peter Frölicher, lo imaginario no puede continuar creándose si la realidad de todos los días irrumpe en el espacio de la creación; la contigüedad durable de lo cotidiano y de la elaboración artística no es posible, por lo que la llegada de lo cotidiano pone fin de la experiencia estética (1995, 132). Pero de la misma manera, añadido, el reconocimiento de lo imaginario como tal tampoco es posible sin la irrupción de la realidad. Frölicher nombra el carácter mnemónico de la narración como motivo que produce “un efecto de veracidad ya que excluye, en principio, situaciones y sucesos inventados, enfocando sólo en los hechos ‘realmente’ ocurridos y guardados por la memoria” (1995, 123). Luego, este elemento servirá para añadirle al relato ‘auténtico’ — es decir, a lo que realmente pasó según lo postulado en la obra— escenas imaginadas (1995, 130). Esto es exactamente lo que ocurre en las novelas analizadas de Onetti y

Donoso, pero predominantemente en este último: utilizan dicho procedimiento narratológico para crear un falso carácter mnemónico, fingen que lo narrado es algo que los personajes narradores ya habían experimentado anteriormente, algo que conocen, disfrazando la imaginación de recuerdo. Con los encierros, Donoso y Onetti aplazan o dificultan la irrupción de la realidad cotidiana que revelaría la mentira, por lo tanto, logran mantener la indeterminación del registro de lo narrado durante varios cientos de páginas; con el ocultamiento de este encierro, luego, dan un paso más, hasta llegar a la desestabilización total del universo espacio-temporal. Como último, al espacializar la delimitación entre real y ficcional, creando un espacio ‘entre’ desde el que se puede acceder tanto a la realidad (de abrirse la puerta) como a la ficción (de abrirse la mente), tematizan de manera mucho más acentuada la cuestión de posibilidad o imposibilidad de la descripción mimética, y de la manera de percepción que tiene el lector sobre las realidades narradas que se le presentan.

## **CAPÍTULO V**

### **CONCLUSIONES**

En este estudio sobre la función del encierro y la posición ‘entre’ en la narrativa hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, y en concreto, en *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti y *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso, he intentado acercarme al posible aprovechamiento narratológico de los encierros físicos. He visto la narración y descripción desde la reclusión como desencadenador de la desestabilización de la perspectiva lectoral sobre la estructura espacio-temporal de la diégesis, contribuyendo por lo tal a la indeterminación y a la imposibilidad de una interpretación única, dos características que Ihab Hassan determina como propias de lo postmoderno (Hassan 2002, 54). La dilucidación de los significados de tal motivo de la reclusión, ya desde el primer momento del trabajo se ha revelado como algo sumamente complejo, debido a la inherente contradicción dada por el funcionamiento psicológico propio del estar encerrado: si, tal como he venido subrayando, la escasez de impulsos sensoriales del encierro produce una apertura hacia el nivel cognoscitivo y, por ende, hacia la creación de ficciones, el concepto del encierro —que *a priori* significaría la privación de la libertad— está radicalmente entrelazado con la idea de la libertad, con lo cual encierro equivale a apertura. Y si el ‘entre’ se determina, por un lado, como posición intermedia que lleva de un lugar a otro, y por otro lado, como la situación de estar rodeado por otras dos partes, ‘entre’ es, otra vez, movimiento y reclusión al mismo tiempo. Pero, de acuerdo con las principales hipótesis formuladas ya en la introducción, en esta misma contradicción se fundamenta el núcleo de la explotación narratológica de la reclusión. Siguiendo las aproximaciones ya detalladas de Foucault, Bachelard, Woolf o Frölicher, el encierro físico —y con ello, aún más significativamente, el ex-cierro de lo real circundante— contribuye a la apertura hacia lo imaginario. Tal paso, luego, facilita dejar atrás toda posibilidad y todo afán mimético, por lo cual abre camino hacia la máxima libertad de la creación artística.

Tanto Onetti como Donoso, en las dos obras analizadas, colocan el punto cero de la narración en un espacio altamente recluso (el departamento de Brausen y la mesa del comedor de Humberto, respectivamente), desde el cual se elabora la descripción y narración del resto de los espacios-tiempo de la diégesis, independientemente de que estos pertenezcan a la realidad o a la ficción diegética. Desde este punto de encierro primordial se produce una doble negación de lo que sería la realidad diegética, objetiva de las obras. Por una parte, por la inaccesibilidad hacia el exterior propio del personaje encerrado, lo que se presenta como mundos y acontecimientos del exterior son, necesariamente, productos (al menos parcialmente) de la imaginación del narrador-



personaje; ficciones puras o versiones ficcionalizadas de lo efectivo, con las que la realidad postulada de la novela se pone entre paréntesis. Y por otra parte, como la atención descriptiva se centra siempre en espacios-tiempo ajenos al punto cero, el encierro mismo (casi) nunca cae bajo la mirada observadora del narrador, por lo cual el punto de encierro primordial tiene una posición poco marcada o completamente difuminada en los textos. Con ello se pone entre paréntesis también la realidad del encierro, existiendo en el plano de lo verbalizado solo realidades creadas por vía mental. El lector se encuentra ante un “universo verbal” (Verani 1987, 218), compuesto alternativamente de revelaciones parciales de lo real contiguo (filtraciones de sonidos y de olores, liberaciones momentáneas de la vista), de memorias y de imaginación. Pero como en el relato todos los mundos se crean a partir de la misma herramienta de la palabra, y toda plasmación por vía de lo verbal crea en la mente de su perceptor una imagen igualmente vívida (Pimentel 2016, 39-40), la identificación del nivel de referencialidad (hacia lo postulado como real) de cada fragmento se queda sin apoyo, borrándose los límites (ilusorios) que formalmente separarían los diferentes planos de la diégesis.

He considerado que en Onetti y en Donoso, este trabajo de recurrir a narradores encerrados, incapacitados de la percepción objetiva de una realidad circundante, que además son narradores creadores al nivel de la fábula, dotados *a priori* de poder creativo (Brausen, escribiendo su argumento para cine, y Humberto, la biografía de Jerónimo), puede y debe comprenderse como una dialéctica contra la mimesis. Ambos narradores rechazan la representación objetiva de un referente exterior —o aun el intento de crear una ilusión mimética sobre él—, para subrayar, en cambio, el poder de la palabra para crear, a partir de ella, nuevas realidades alternativas.

Y por el mismo fin actúan los mecanismos que en las hipótesis de este trabajo he interpretado como la dirección de la mirada del narrador encerrado (en Onetti desde adentro hacia afuera y en Donoso desde dentro hacia un interior más profundo). Una vez revelado en el fondo de la estructura de ambas novelas un único punto de encierro desde el que se plasma toda realidad contigua, lo visto como las direcciones de construcción de la diégesis (elemento meramente formal) se reconoce, más bien, como dos aproximaciones al intento de expresar mediante la técnica descriptiva la imposibilidad o, más bien, lo innecesario de la representación mimética.

En *La vida breve*, Brausen ofrece una descripción sobre lo que no tiene manera alguna de ver, lo que está al otro lado de la pared. Resalta su carencia de vista sobre el

material descriptivo, la imposibilidad de fijar su mirada en lo que verbaliza, pero, al mismo tiempo, produce unas descripciones de un carácter fuertemente visual, principalmente por una infinita enumeración de detalles mínimos mediante los cuales se produce el “efecto de realidad” (Barthes 1987a, 218). La mirada registradora, que *ab ovo* se ve como principal fuente de información para la descripción y como productor de efecto de veracidad (Frölicher 1995, 123), se reemplaza por la imaginación, pero principalmente, por la palabra que verbaliza lo imaginado. Ello significa que la palabra no necesita de referente extratextual alguno para darle existencia y veracidad a lo pronunciado, o formulado de manera inversa, es capaz de crear un efecto de realidad sin intento de mimesis alguno.

Donoso, en *El obscuro pájaro de la noche*, se aproxima a la misma dialéctica contra la mimesis de dirección opuesta. En vez de privarse de la posibilidad de ver para reforzar la visualidad inherente de la palabra, en las descripciones del texto opta por destacar y exagerar el poder de la mirada. La vista de Mudito o de Boy no registra una realidad preexistente; es, en cambio, una mirada creativa que hace que las cosas nazcan en el momento de ser vistas. Esto invierte el mecanismo básico del proceso de representación, aludiendo a que no existe realidad alguna fuera de su perceptor. Si esto válido, todo propósito mimético desvanece, ya que no habrá material preexistente para imitarlo; todo nace en el momento de ser visto y, paralelamente, en el momento de ser nombrado.

Las dos obras del corpus se comprenden, luego, como una muestra del mecanismo de la creación artística, como ilustraciones del proceso de escritura liberado de la necesidad de re-presentar realidades preexistentes.

El paréntesis puesto no solo sobre la realidad diegética exterior, sino también sobre el mismo punto cero de la descripción, contribuye, a la vez, a la formación de una diégesis en continua indeterminación, que rechaza toda interpretación clara por parte del lector. Como he concluido ya frente a lo inicialmente propuesto, en lo que se refiere a la reclusión física como fondo estructurador que obra por la desestabilización de la percepción del lector, no se trata de que la misma narración desde el encierro tenga un carácter disruptivo: de contar con un narrador-personaje que declarara abiertamente que a falta de material descriptivo real prefiere optar por lo imaginario, el encierro no dinamizaría en absoluto nuestra percepción sobre la diégesis. Lo fundamental está, luego, no en el estar encerrado, sino en el hecho de ocultar o difuminar el paso a la ficción que el

estar encerrado automáticamente genera, y, posiblemente, la misma posición de encierro también.

De ahí que, al abordar el carácter disruptivo de la reclusión, no se pueda comprender el fenómeno desde lo meramente espacial; las técnicas de falsa fiabilidad con las que el narrador de *La vida breve* se empeña por dejar desapercibida su posición encerrada; el narrador difuminado tras un sinfín de capas de envolturas tanto físicas como narrativas de *El obscuro pájaro de la noche*; entre otros motivos, trabajan por el mismo fin.

Sin embargo, dentro de ello, el encierro físico, siendo una posición que de por sí significa ocultamiento, será una figura altamente aprovechable para tal proceso de encubrimiento que, por una parte, es generador de otros procedimientos de ocultamiento, y por otra parte, permite una aproximación más sutil al trabajo hacia la indeterminación. El encierro físico, funcionando naturalmente también como espacio-tiempo, como fondo de la fábula, es una presencia constante que no llama la atención, pero late de forma pasiva tras toda enunciación. En las narraciones y descripciones producidas desde él el paso de lo real diegético a lo puramente imaginario o a lo real ficcionalizado, como ya se ha formulado, necesariamente se produce; la clave de su revelación, no obstante, pasa de lo verbal a lo espacial. No hace falta que el narrador verbalice el momento o el hecho del desdoblamiento entre real y ficcional diegético (haciendo despertar a su personaje, o desenmascarando involuntariamente su no fiabilidad, por ejemplo); es la misma materia espacial desde la que se nutre la narración del personaje la que continuamente habla sin palabras, dice silenciando, que el desdoblamiento, el salto de lo real a lo ficcional diegético, continuamente se está produciendo.

Sería, todo ello, un encierro que parte de las características inherentes de la reclusión física, pero que va más allá de lo estrictamente espacial; un encierro también al nivel de la estructura o una estructura de encierros, si se quiere.

La acumulación de una serie de reclusiones (tanto en el plano físico como en cuanto a sus técnicas narratológicas) vista en *El obscuro pájaro de la noche* y *La vida breve*, genera que la única constante de los textos en cuestión sea la indeterminación. Como lo he propuesto ya en la introducción, en vez de permitir, al menos, una revelación final, que dejara al descubierto el inicial encubrimiento de la estructura diegética efectiva y permitiera la reinterpretación de la estructura espacio-temporal *a posteriori* por parte del lector, Donoso y Onetti se empeñan en mantener el estado de inestabilidad interpretativa a

flote a lo largo de toda la obra, esforzándose por hacer la existencia del desdoblamiento diegético (casi) imperceptible.

Onetti, en *La vida breve*, primero, pronuncia marcadamente el proceso de ficcionalización sobre la habitación de Queca, y segundo, señala la habitación de Brausen como lugar de la escritura del nivel metadieético perteneciente a Santa María, dejando claro con ello ya en el primer capítulo el carácter productivo-creativo del encierro. Con la disolución momentánea del encierro al final del primer capítulo (por vía de la mirilla de la puerta de entrada), no obstante, la dualidad entre lo real imperceptible y lo efectivamente narrado se aclara, revelación inicial que funciona solo como método de distraer la atención del lector: la falsa fiabilidad que produce el momento de desenmascaramiento voluntario del narrador lleva a la posterior aceptación de la aparente disolución del encierro; ello, luego, dificulta el reconocimiento de la habitación de Brausen como centro productor de todos los espacios-tiempo de la diégesis, ocultando, así, la totalidad del esquema por medio de la revelación de uno de sus fragmentos.

Donoso, de manera contraria, en *El obscuro pájaro de la noche*, refuerza la presencia de los encierros físicos en el nivel de las narraciones de Humberto, plagando el texto de estructuras laberínticas, formadas en una serie infinita de círculos concéntricos —tanto en lo estrictamente espacial como en los personajes, los tiempos, la narrativa misma y también la trayectoria personal del protagonista—, cada una determinada por una incesante propensión hacia el interior. Dentro de este infinito proceso de envolturas que imposibilita distinguir la interrelación de los niveles diegéticos, el verdadero punto de encierro carece de atención en el plano de las descripciones, dejándolo desapercibido. Desviada la atención lectoral de la existencia de un punto de encierro estable en la diégesis, la posible identificación de lo narrado como producto puramente mental de un escritor en la reclusión también se difumina.

Por medio de un profuso uso de metalepsis, de inter-cotextualidad, de narradores y fuentes de información de fiabilidad fluctuante y la indefinición del personaje tras el ‘yo’ narrador, en ambos textos se crea la ilusión de una unidad espacio-temporal entre los diferentes planos diegéticos, que, sin embargo, nunca permiten su restructuración clara ni desde el punto de vista cronológico, ni según la lógica dictada por la causalidad o la jerarquización entre lo postulado como real frente a la ficción escrita por sus personajes. Con ello, la estructura de las obras queda en un estado desestabilizado, en el ámbito de pura indeterminación.

La narración y descripción desde el encierro, como ya tantas veces afirmado, inevitablemente genera el desdoblamiento de la realidad postulada en una versión objetiva pero inaccesible, y otra versión presentada pero subjetivizada y no fiable. La presencia desencubierta del encierro físico y la clara identificación de este como punto cero de la producción de lo narrado, a pesar de que puede causar malinterpretaciones o confusiones a corto plazo por parte del lector en cuanto a la interrelación efectiva de los niveles diegéticos, posteriormente siempre le permitirá reconocer, quizás no lo que sería la versión fiable y no narrada, pero al menos su existencia. Esto es, no resultará en una indeterminación al nivel del texto completo. Es el acto, repito, del encubrimiento la clave de la desestabilización de la perspectiva lectoral.

Pero, volviendo a una afirmación anterior, si el fenómeno que aquí vengo detallando no es meramente cuestión de encierros físicos, sino más bien del ocultamiento (del contenido, pero también de la existencia) de una única versión fiable —de un núcleo puro, sin distorsiones añadidas por la percepción y formulación humana—, detrás de un número (potencialmente) infinito de formas alternativas sobre ella, por medio de lo cual toda estructura apuntaría hacia lo infinito, lo que debería haber abarcado en este estudio se ampliaría significativamente. No obstante, en ningún momento ha sido mi propósito abarcar la integridad de lo que se puede dar ni en la desestabilización de estructuras narrativas, ni en lo que se refiere a la multiplicación infinita de un ente reducido. Me he enfocado, entonces, en un único segmento de todo un concepto mucho más amplio, observando cómo puede funcionar el encierro como técnica para llegar al efecto deseado de la indeterminación y la desestabilización.

Los análisis hechos sobre las obras que comprenden el corpus de este estudio han revelado que Juan Carlos Onetti y José Donoso llegan a aprovechar las posibilidades dadas por la indeterminación por vía del encierro de manera sumamente compleja y refinada: le dan un uso más sutil, menos pronunciado, quedando el motivo real de la reclusión casi desapercibido; y recurriendo a ello van mostrando, o justo ocultando, poco a poco una diégesis en pleno proceso de creación. Su encierro funciona como punto de partida y como centro organizador de un universo pluralista e indeterminado, que a la vez de aparentar señalar un centro claro, desaparece continuamente ante los ojos del lector. Los procesos que los dos autores utilizan para la formación y dinamización de sus estructuras narrativas, opino, nos dejan ver una común manera de sentir y pensar tanto la realidad como la escritura.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos, 1979.
- AÍNSA, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Editorial Aira, 1970. Disponible en web: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc639p0> [31/07/2019]
- ANTÚNEZ, Rocío. *Juan Carlos Onetti. Caprichos con ciudades*. Ciudad de México / Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana / Gedisa Editorial, 2013-2014.
- BABITS, Mihály. *A gólyakalifa*. Budapest: Osiris, 2006 [2004].
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000 [1965].
- BAJTÍN, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 237-409.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.
- BARTHES, Roland. “El efecto de realidad”. *El Susurro del Lenguaje*. Trad. Carlos Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987. 210-219. (1987a)
- . “La muerte del autor”. *El Susurro del Lenguaje*. Trad. Carlos Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987. 75-83. (1987b)
- BECERRA GRANDE, Eduardo (ed.). *Juan Carlos Onetti*. Centro Virtual Cervantes. Literatura. Escritores. Disponible en web: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/default.htm> [31/07/2019]
- . “Juan Carlos Onetti encerrado con un solo juguete: un libro”. *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos* 2:1 (2009): 1-4. Disponible en web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5370552> [31/06/2019]

- BERTENS, Hans. "A posztmodern *Weltansauung* és kapcsolata a modernizmussal. Bevezető áttekintés". Trad. Kálmán C. György. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Eds. Bókay Antal et al. Budapest: Osiris, 2002. 20-48.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- BLIXEN, Carina. "El que tenga oídos para oír. La figura del que escucha en *El pozo* y «Un sueño realizado»". *Bienvenido, Juan. Textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti*. Coord. Elena Corbellini, y Pablo Silva Olazábal. Montevideo: Linardi y Risso - Biblioteca Nacional de Uruguay, 2007. 13-19.
- BOCAZ, María Laura. "José Donoso, el Boom y *El obsceno pájaro de la noche*". Tesis doctoral. University of Iowa, 2010. Disponible en web: <http://ir.uiowa.edu/etd/2824> [25/09/2019]
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- BORGES, Jorge Luis. "Avatares de la tortuga". *Sur* 63 (1939).
- . "El tiempo y J. W. Dunne". *Obras completas*. Vol. II. Buenos Aires: Emecé, 1974. 646-649.
- . *Cuentos completos*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 2017 [2011].
- CALVINO, ITALO. *Láthatatlan városok*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012.
- CASAS, Arturo. *La descripción literaria. Traza fenomenológica y semiótico-hermenéutica*. Colección Eutopías. Vol. 229. Valencia: Ediciones Episteme, 1999.
- CASTRO, Andrea. "El motivo del umbral y el espacio liminal". *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Ed. José Miguel Sardiñas. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas / Editorial Arte y Literatura, 2007. 255-261.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Madrid: El País, 2005.
- COHN, Dorrit y GLEICH, Lewis S. “Metalepsis and Mise en Abyme”. *Narrative* 20:1 (enero de 2012): 105-114.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- . *Rayuela*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- CURIEL DEFOSSÉ, Fernando. Introducción a Rocío Antúnez. *Juan Carlos Onetti. Caprichos con ciudades*. Rocío Antúnez. Ciudad de México / Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana / Gedisa Editorial, 2013-2014. 9-15.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. “Rizóma”. Trad. Gyimesi Tímea. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Eds. Bókay Antal et al. Budapest: Osiris, 2002. 70-86.
- DONOSO, José. *Historia personal del «boom»*. Madrid: Alfaguara, 1999 [1972, 1987].
- . *El obsceno pájaro de la noche*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2006. (2006a)
- . “Claves de un delirio: Los trazos de la memoria en la gestación de *El obsceno pájaro de la noche*”. *El obsceno pájaro de la noche*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2006. 457-484. (2006b)
- . *El lugar sin límites*. Ed. Selena Millares. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010 [1999].
- EISEMANN, György. “Sincretismo «mágico»: laberintos en los textos de Jorge Luis Borges y de la «nueva novela» francesa”. Trad. Petra Báder. *Lejana. Revista crítica de narrativa breve* 10 (2017): 58-69. Disponible en web: <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/163/152> [25/09/2019]
- FARIS, Wendy B. *Labyrinths of language. Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*. Baltimore / Maryland / London: John Hopkins University Press. 1988.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. “El zapallo que se hizo cosmos (Cuento del crecimiento)”. *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*. Ed.



- Oscar Hahn. Barcelona / Buenos Aires / México D. F. /Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998. 331-334.
- FERRO, Roberto. *Juan Carlos Onetti. La vida breve*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- FOUCAULT, Michel. “Espacios diferentes”. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*. Vol III. Ed. y trad. Ángel Gabilondo. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós, 1999. 431-441.
- FRÖLICHER, Peter. *La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*. Bern; Berlin; Frankfurt / M., New York, Paris, Wien: Peter Lang. Perspectivas Hispánicas, 1995.
- GASPAR, Catalina. “Ficción y realidad en la producción metaficcional: a propósito de *El obscuro pájaro de la noche* y *La vida breve*”. *Iberoamericana* 20:2 (1998): 63-80.
- GENNEP, Arnold van. *Los ritos de paso*. Trad. Juan Aranzadi. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- GENETTE, Gérard. “Fronteras del relato”. *Análisis estructural del relato*. Roland Barthes et al. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970. 193-208.
- . *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- . *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires / México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- HAMON, Philippe. “What is a description”. *French Literary Theory Today. A Reader*. Ed. Tzvetan Todorov. Trad. R. Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 1982 [1981]. 147-178.
- . *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Trad. Nicolás Bratosevich. Buenos Aires: Edicial, 1991 [1987].
- HASSAN, Ihab. “A posztmodernizmus egy lehetséges fogalma felé”. Trad. Török Attila. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Eds. Bókay Antal et al. Budapest: Osiris, 2002. 49-56.

- JAKOBSON, Roman. "Nyelvészeti és poétika". Trad. Barczán Endre. *A modern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Eds. Bókay Antal y Vilcsek Béla. Budapest: Osiris, 1998. 449-456.
- JEDLIČKOVA, Alice. "An unreliable narrator in an unreliable world. Negotiating between rhetorical narratology, cognitive studies and possible world theory". *Narrative unreliability in the twentieth-century first-person novel*. Eds. Elke D'hoker y Gunther Martens. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2008. 281-302.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Ford. Szentkuthy Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974.
- KLIMEK, Sonja. *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis, 2010.
- KÖPPE, Tilmann y KINDT, Tom. "Unreliable narration with a narrator and without". *Journal of Literary Theory* 5:1 (2011): 81-93.
- KRISTEVA, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Ed. y trad. Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 1997. 1-24.
- KULIN, Katalin. "El obscuro pájaro de la noche". *Experiencia real expresión abstracta*. Ed. Ádám Anderle. Szeged: Hispánia, 1997. 9-102.
- KUTASY, Mercédesz. "Una geometría conceptual. La narratividad de los cuadros vs. la estructura visual de la *nouvelle*". *Lejana. Revista crítica de narrativa breve* 13 (2020). En proceso de publicación.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam. "Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica". *Signa* 19 (2010): 273-292.
- LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. "Mi a posztmodern?". Trad. Angyalosi Gergely. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Eds. Bókay Antal et al. Budapest: Osiris, 2002. 12-19.

- MAGNARELLI, Sharon. "Amidst the illusory depths: The first person pronoun in and *El obsceno pájaro de la noche*". *MLN* 93:2 (1978): 267-284. Disponible en web: [http://www.jstor.org/stable/2906776?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/2906776?seq=1#page_scan_tab_contents) [25/09/2019]
- MALINA, Debra. *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State UP, 2002.
- MÁRAI, Sándor. *A gyertyák csonkig égnek*. Budapest: Helikon Kiadó, 1942.
- MARRA, Nelson. "Santa María, ciudad-mito". Centro de Investigaciones Literarias. *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. La Habana: Casa de las Américas, 1969. 138-143.
- MARTÍNEZ, Nelly Z. "El obsceno pájaro de la noche: La productividad del texto". *Revista Iberoamericana* 46:110-111 (1980): 51-65. Disponible en web: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3435/3614> [05/10/2019]
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Atalaya, 2000 [1999].
- MILLARES, Selena. "Introducción". *El lugar sin límites*. José Donoso. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010 [1999]. 9-101.
- MORA VALCÁRCEL, Carmen de. "La fijación espacial en los relatos de Cortázar". *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-365 (1980): 342-353.
- NEUMANN, Birgit y NÜNNING, Ansgar. "Metanarration and Metafiction". *The Living Handbook of Narratology*. Eds. Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University, 2014. Disponible en web: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/printpdf/article/metanarration-and-metafiction> [25/09/2019]
- NÜNNING, Ansgar. "Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches". *Narrative Unreliability in the Twentieth-century First-person Novel*. Eds. Elke D'hoker y Gunther Martens. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2008. 29-76.

- ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.
- . *El astillero*. Madrid: Punto de Lectura, 2008.
- . *Juntacadáveres*. Madrid: Punto de Lectura, 2008.
- . *Cuentos completos*. Barcelona: Alfaguara, 2014 [2009].
- . *Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015 [2012].
- OXFORD DICTIONARIES. “Encierro”. *Lexico*. Oxford University Press. 2019. Disponible en web: <https://www.lexico.com/es/definicion/encierro> [17/07/2019]
- . “Entre”. *Lexico*. Oxford University Press. 2019. Disponible en web: <https://www.lexico.com/es/definicion/entre> [17/07/2019]
- PARKER, Joshua. “Conceptions of Place, Space and Narrative: Past, Present and Future”. *Amsterdam Journal for Cultural Narratology* 7-8, 2012-2014 (2016): 74-101.
- PAVEL, Thomas. “Review: Marie-Laure Ryan. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*”. *Style* 26:3 (Otoño 1992): 505-507.
- PÉREZ GALLEGÓ, Candido. “La función del «espacio cerrado» en literatura”. *Arbor* LXXVIII:304 (Abril 1971): 463-473.
- PIER, John. “Metalepsis”. *The Living Handbook of Narratology*. Eds. Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University, 2016. Disponible en web: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/printpdf/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> [05/09/2019]
- PIMENTEL, Luz Aurora. “Mundo narrado I. La dimensión espacial del relato”. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México D. F. / Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1998. 25-41.
- . *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México D. F. / Buenos Aires /Barcelona: Siglo XXI Editores / Anthropos Editorial, [2001] 2016.
- POE, Edgar Allan. “The Tell-Tale Heart”. *The Oxford Book of American Short Stories*. Ed. Joyce Carol Oates. Oxford: Oxford University Press, 1992. 92-96.

- PREGO, Omar y PETIT, María Angélica. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S. A., 1981.
- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. New York: Vintage Books, 1994.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “El punto y coma”. *Diccionario panhispánico de dudas*. 2005. Disponible en web: <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=XAD3nkRJmD6NjdyDQ0> [13/08/2019]
- . “Encierro”. *Diccionario de la Lengua Española*. Edición del Tricentenario. 2018. Disponible en web: <https://dle.rae.es/?id=F6S2azY> [17/07/2019]
- . “Entre”. *Diccionario de la Lengua Española*. Edición del Tricentenario. 2018. Disponible en web: <https://dle.rae.es/?id=FkNx2AZ> [17/07/2019]
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “José Donoso: La novela como «happening»”. *Revista Iberoamericana* 37:76-77 (1971): 517-536. Disponible en web: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2869/3052> [25/09/2019]
- RYAN, Marie-Laure “Space”. *The living handbook of narratology*. Eds. Hühn, Peter et al. Hamburg: Hamburg University, 2012. Disponible en web: <http://www.lhn.uniamburg.de/article/space> [25/09/2019]
- SAAD, Gabriel. “Texto, pre-texto y contexto en *La vida breve*”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 24 (1975): 63-76.
- SAUSSURE, Ferdinand. “Bevezetés az általános nyelvészetbe”. Trad. Lőrinczy Éva. *A modern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Eds. Bókay Antal y Vilcsek Béla. Budapest: Osiris, 1998. 408-417.
- SCHARFF SMITH, Peter. “The Effects of Solitary Confinement on Prison Inmates: A Brief History and Review of the Literature”. *Crime and Justice* 34:1 (2006): 441-528. Disponible en web: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/500626> [25/09/2019]
- SOJA, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.

- . *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell, 1996.
- SOLOTOROVSKY, Myrna. "Configuraciones espaciales en «El obsceno pájaro de la noche» de José Donoso". *Bulletin Hispanique* 82:1-2 (1980): 150-188. Disponible en web: [http://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1980\\_num\\_82\\_1\\_4411](http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1980_num_82_1_4411) [25/09/2019]
- SÜKÖSD, Mihály. "Joyce és a válságregény". *Ulysses*. James Joyce. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974. 897-936.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Premia editora de libros, 1981 [1980].
- VARGAS DE LUNA, Javier. "Novelas imaginadas para evitar encierros reales: Hispanoamérica y su literatura sin salida". *Vanguardias sin límites. Ampliando contextos de los movimientos hispánicos*. Vol. 1. Eds. Menczel Gabriella et al. Budapest: Departamento de Lengua y Literatura Españolas - Universidad Eötvös Loránd, 2012. 227-238.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1987.
- . "Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti". *Confesiones desde Santa María. En el centenario de Juan Carlos Onetti*. Eds. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares / Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2010. 197-201.
- VERANI, Hugo J. "Teoría y creación de la novela: *La vida breve*". *Juan Carlos Onetti*. Ed. Hugo J. Verani. Madrid: Taurus Ediciones, 1987. 217-251.
- WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Trad. Laura Pujol. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986.
- . *A room of one's own*. Orlando / Austin / New York / San Diego / Toronto / London: A Harvest Book / Harcourt, Inc, 1989.
- ZERWECK, Bruno. "Historicizing unreliable narration: unreliability and cultural discourse in narrative fiction". *Style* 35:1 (primavera de 2001): 151-178.

ZIPFEL, Frank, "Unreliable Narration and Fictional Truth." *Journal of Literary Theories* 5:1 (2011): 109-130.

ZOMBORY, Gabriella. "Realidades contrastadas: enfoques subjetivos sobre la realidad en *El lugar sin límites* de José Donoso". *Colindancias* 6 (2015): 137-147.

---. "Fikcióképzési technikák a XX. századi latin-amerikai narratívában. A heterotópiák funkciója Mario Vargas Llosa *Júlia néni és a tollnok* című művében". *Lazarillo* 5. *Kitekintések és bepillantások: alkotói eljárások és olvasói szerepek a latin-amerikai irodalomban* (2014): 89-106.